وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب



شعرية أبي تمام



ميادة كامل إسبر




منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

شعرية أبي تمام

تصميم الغلاف

خالد يزبك

ميادة كامل إسبر

شعرية أبي تمام

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

شعرية أبي تمام / ميادة كامل إسبر .- دمشق : الهيئة العامـــة الـــسورية للكتاب، ٢٠١١م .- ٣٠٤ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات في الأدب العربي ؛ ١١)

١- ٨١١,٥١٠٠٩ إ س ب ش ٢- العنوان ٣- إسبر
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات في الأدب العربي
«١١»

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

وبه نستعين

مُقَدِّمَة

ظلت مسألة اللفظ والمعنى من المسائل التي وجّهت مسار النقد العربي، في مراحله المختلفة، بدءاً من المحاولات النقدية الأولى، التي شُغلت بقضية الجَودة في الشعر، وانتهاءً بالاتجاهات النقدية العربية الحديثة.

وقد كان النقد العربي في جملته إجابةً عن أسئلةٍ اختلفت باختلاف الأهداف المتوخاة من مقاربة النماذج الأدبية الرفيعة والرديئة. فجاء في مدوناته الأولى ممتزجاً بمباحث البلاغة واللغة والإعجاز القرآني، حتى غدا فصله عن هذه المباحث أمراً يحتاج إلى جهد غير يسير.

ومن جهةٍ أخرى، كانت مباحث البلاغة تندرج كلها تحت مفهوم البديع، الذي عرّفه القدماء بوصفه علماً تعرف به وجوه تحسين الكلام، وغدا وفقاً لهذه النظرة اسماً جامعاً لفنون البلاغة جميعها بما في ذلك الاستعارة، التي عدّها ابن المعتز في البديع.

وبأية حال فإن البلاغة لم تعرف قبل السكاكي (ت ٦٢٦هـ) التقسيم الثلاثي الذي تفرعت بمقتضاه إلى علوم البيان والبديع والمعاني، وعلى هذا فقد ارتبطت النظرة إلى البديع ووظيفته التحسينية بالموقف النقدي من مسألة اللفظ والمعنى، فقد أدى القول بثنائية اللفظ والمعنى إلى القول بثنائية أخرى هي ثنائية التعبير العاري والتعبير المزخرف، التي لم يُقيَّض لها أن تُحسَم قبل الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ).

كما كانت الخصومة حول مذهب أبي تمام الفني صدى جدلٍ واسعٍ ثار حول قضية الشعر المحدَث، ومدى مقاربته للنموذج الجاهلي الذي تناقله الشعراء، وصدر عنه النقاد في وضع أصولِ نظريةٍ للشعرية، لتضحت معالمها، وتمايزت ملامحها في نظرية عمود الشعر التي تكاملت على يد المرزوقي (ت ٤٢١هـ)، فكانت حصيلة نظرٍ نقديٍ دقيقٍ، أفاد منه المرزوقي، وجمع متفرّقه، فتوصل إلى صياغةٍ نظريةٍ لجملةٍ من المبادئ الأدبية التي إذا توفرت لشعرٍ حاز المزية والفضيلة. من هنا مثّل عمود الشعر نظريةً في الشعرية، عبرت عن معايير القدماء في تمييز شعرٍ من شعر، معتمدين في ذلك ما جرى عليه الشعراء من أعراف وسنن، ولاسيما ما لتصل منها بمسألة المعنى الذي شكل جوهر نظرية الشعرية العربية، فقد كان البحث عن معنىً نهائيٍّ ومحدّد للنص هدفاً يسعى إليه الناقد، سواء أكان من أصحاب اللفظ أم من أصحاب المعنى.

من هنا كان هذا البحث استجابةً لعدة تساؤلات يتصل بعضها بالنظريات النقدية الحديثة، وبعضها بالموقف النقدي العربي إزاء مسائل اللفظ والمعنى، وقضايا البديع. فلقد كانت غاية هذا البحث الموسوم بـــ «شعرية أبي تمام» تتبعَ مسارات نظرية الشعرية الحديثة، وعوامل نشأتها، للإفادة من مقولاتها ومبادئها في كشف عناصر شعرية الطائي، التي كانت مثار جدلٍ أنتج حركةً نقديةً مهمةً، لا يمكن لباحث أن يتغافل عنها أياً كانت أهدافه.

من هنا كان اختيارنا لأبي تمام الطائي استجابة لنوعين من التساؤلات؛ يتعلق الأول بقدرة النظرية الشعرية الحديثة على مقاربة ما انتهى إلينا من نصوص التراث العربي، وبمدى استجابة هذه النصوص لمفاهيمها وأدواتها. ويتصل الثاني بنظرة النقد القديم إلى البديع بوصفه زخرفاً لفظياً زائداً على المعنى؛ فقد كان الموقف النقدي من مسألة البديع أولاً ومن مسألة المعنى ثانياً وراء ذلك التباين الذي نلمسه في مواقف النظريتين إزاء مذهب أبي تمام؛ نعني بذلك نظرية الشعرية القديمة والحديثة.

فقد انطلقت النظرية القديمة من افتراض وجودٍ قبليٍ لمعنىً تامٍ مكتملٍ، سابقٍ على وجود النص، وهذا الافتراض يختلف عما قدمته نظرية الشعرية

الحديثة من أن المعنى هو أثر من آثار الشكل. فتغير وفقاً لذلك موقف الشعرية الحديثة من البديع، إذ رأت فيه عنصراً حاملاً للمعنى.

إن الكشف عن ملامح شعرية أبي تمام في ضوء رؤية تستمد أدواتها من معطيات النظريات الألسنية انطوى على نوعين من الصعوبات، يتعلق الأول بالنظرية، بينما يتصل الثاني بالتنوع الذي وسم الموقف النقدي إزاء مذهب أبي تمام الفني، في نقدنا العربي قديمه وحديثه. فقد اتسمت النظرية في المؤلفات النقدية العربية في العصر الحديث بشيءٍ غير يسير من التنوع، مما جعل ضبطها وتصنيفها أمراً يحتاج إلى نظرٍ دقيق لتلمس الرؤية النقدية التي تحكم كلاً منها، بالإضافة إلى عدم التقيد بمفهوم واحدٍ لمصطلح «الشعرية» عند الناقد الواحد، مما جعل مسألة التصنيف أكثر صعوبةً. وقد اعتمدت في سبيل تخطي الصعوبة التي أورثها هذا التنوع، تتبع مواضع استخدام المصطلح لرصد المفهوم الذي شُغل به عند الناقد الواحد. أما التنوع الذي وسم الموقف النقدي إزاء مذهب أبي تمام الفني فقد حاولت أن أجعل منه عاملاً يثري البحث ويغنيه. إذ وطّنتُ النفس على الاطلاع على هذه الآراء، لتكوين رؤيةٍ نقديةٍ واضحة أنطلق منها لدراسة ملامح شعرية أبي تمام، وإذا بها تتحول إلى مادةٍ أساسيةٍ أسهمت في تشكيل نسيج البحث.

والحق أن المنهج البنيوي شديد المساس بموضوع البحث، إذ إن النظرية الشعرية الحديثة كانت وليدة البنيوية الأدبية، التي استبدلت بالسؤال: ماذا يقول النص؟ سؤالاً آخر هو: كيف يقول النص ما يقوله؟ وبهذا انتقل البحث في الماهيات إلى البحث في الطرائق والكيفيات.

من هنا كان اتكاء البحث على المنهج البنيوي، الذي غدا منهجاً تحليلياً علمياً، تم تطبيقه في مختلف الحقول المعرفية، ونقله الشكلانيون إلى الأدب، فتأسست على أيديهم البنيوية الأدبية، التي كانت محصلة تطبيق النموذج البنيوي على الأدب، بعد أن ثبت نجاحه على اللغة.

من هنا وجدنا لزاماً علينا أن نوضح النظرية، قبل أن نبدأ باستخدام ما توفره من مفاهيمَ وأدواتٍ تتيح التخلص من النظرة التي تفصل اللفظ عن المعنى، وذلك من خلال مفهوم البنية نفسه. بالإضافة إلى جملة من المفاهيم يأتي في مقدمتها مفهوم الوظيفة، والنسق، والعلاقة، والقيمة، وغير ذلك مما حاولنا إيضاحه في متن الدراسة.

من هنا كان لابد قبل اختبار أدوات هذه النظرية من التعريف بالشاعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي. ثم انتقلت إلى دراسة ملامح حركة التجديد التي حمل بذورها شعر الطائي، وأشرت إلى أهمية هذه الحركة التي استتبعت نشاطاً نقدياً واسعاً، ما تزال أصداؤه تتردد إلى اليوم. وكان لابد لي قبل الانتقال إلى دراسة ملامح شعرية أبي تمام من الوقوف على آراء أعلام النقد العربي قديمه وحديثه في شعرية أبي تمام .

انتقلت بعد ذلك إلى دراسة أبرز الملامح التي شكلت خصائص مذهبه الفني، وكان في مقدمتها اللغة الشعرية. وقد تناولت فيها مسألة البديع، وصلته بقضية اللفظ والمعنى، كما درست العلاقة بين الشعر واللغة، وانتقلت بعد ذلك إلى كشف موقف النقد العربي القديم من لغة أبي تمام. لأقف بعد ذلك على ظاهرة الغريب في شعر أبي تمام، فوضحت مفهوم الغريب، وقابلت بين موقف الشعرية القديمة والشعرية الحديثة من غريب أبي تمام. ثم درست صلة الغريب بالمعنى، في قافية الضاد في باب المديح من ديوان أبي تمام، وعارضته بالمادة اللغوية في المعجم في باب الضاد، لأصل إلى نتيجة مؤدّاها أن أبا تمام يسند إلى غريب اللغة وظيفةً شعريةً من خلال إدخاله في علاقات متنوعة، تنقله من مستوى المادة اللغوية الغفل، إلى مستوى الأداة الفنية.

وانتقلت بعد ذلك إلى تصنيفٍ يضبط مسار النظرية، كما تجلّت في المشهد النقدي العربي في العصر الحديث، بعد أن أشرت إلى بعض المصاعب التي تعترض هذا التصنيف من قبيل إشكالية المصطلح، والمفهوم، ووجدت أن النظرية اتخذت اتجاهين رئيسين الأول اتجه إلى توضيح أصول

النظرية، ومفاهيمها ومبادئها، وهو الاتجاه النظري، والثاني تناول هذه النظرية بالتحليل والمقارنة مع المنتج النقدي العربي الموروث، في محاولة لتأسيس مشروعية هذه النظرية، وإثبات قدرتها على الانسجام وتفكيرنا النقدي العربي. ولم يخلُ الاتجاهان من محاولة توظيف مبادئ النظرية ومفاهيمها، للكشف عن الجوانب الشعرية في النصوص العربية، قديمها وحديثها.

وقد حاولت في أثناء ذلك الكشف عن بعض الإشكالات التي اعترت النظرية إثر انتقالها إلى الثقافة العربية، ولاسيما ما تعلق منها بمسألة المعنى، إذ إن النظرية في ثقافتها الأصلية تتجاهل المعنى، وهو مما يتنافى مع أسس ثقافتنا التي عدَّت المعنى جزءاً أصيلاً، بل غايةً يسعى إليها المبدع والناقد، على حدٍّ سواء.

ولما كانت نظرية الشعرية الحديثة شديدة التعالق بالاتجاهات الحداثية الكبرى، كان لابد من أن أضع حدوداً تفصلها عن أقرب الحقول المعرفية إليها، أعني بذلك حقل البحث الأسلوبي فتوصلت إلى أن مفهوم (الانزياح) هو المجال الذي يتداخل فيه الحقلان، ومن أجل ذلك حاولت توضيح هذا المفهوم وتوصلت من خلاله إلى جملةٍ من النقاط تفصل نظرية الشعرية عن حقل البحث الأسلوبي، بوصف كلٍ منهما إنتاجاً مباشراً للنظرية اللسانية الحديثة.

ثم انتقلت بعد ذلك إلى توضيح مفهومٍ اتكأ عليه البحث في أثناء تحليل المادة الشعرية، وهو مفهوم (الوظيفة)، وتوصلت إلى صياغةٍ نظريةٍ توضح هذا المفهوم، وتكشف عن الأسس التي ينهض عليها، فوجدت أن مفهوم (الوظيفة) مفهوم متعالق مع مفاهيم أخرى، كمفهوم (العلاقة)، و(القيمة)، وأنه لا وجود لهذه المفاهيم خارج البنية. كما توصلت إلى نتيجةٍ مفادها أن (الوظيفة) هي المفهوم الذي يميز مجال عمل نظرية الشعرية، من حقل البحث الأسلوبي؛ فالأسلوبية تتجاوز الشعريةَ، إذ إنها لا تقف عند فحص أساليب النصوص الأدبية، بل تتعداها إلى أساليب الخطاب الإنساني مهما تنوعت وظائفه.في الوقت الذي تتجاوز فيه الشعريةُ الأسلوبيةَ من جهة سعيها إلى ضبط القوانين التي تجعل الفاعليات الأدبية ممكنةً.

ثم انتقلت إلى دراسة شعرية التضاد والتوازي عند أبي تمام؛ فدرست العلاقة بين التضاد ولغة الشعر، لأنتقل إلى دراسة فاعلية الطباق والمقابلة في توليد المعنى، وقد اخترت محور الطلل للكشف عن وظيفة الطباق في توليد المعاني. لأنتقل بعدها إلى شعرية التوازي، فوضحت مفهومه، وكشفت عن أهميته في تحليل الأنساق التي يبني عليها الشاعرُ نصَّه. ودرست وظائف التوازي، وأشكاله، من خلال نماذجَ مختارةٍ من ديوان أبي تمام. وتكلمت بعد ذلك على أثر البنية النحوية في تحوير المعنى، والشكل.

أما الفصل الثالث فقد درست فيه شعرية النفي والجناس والتكرار عند أبي تمام، فتكلمت على وظيفة النفي في إبراز المعنى، حين يغدو مبدأً شعرياً، يتم من خلاله توليد المعنى، ثم وسّعت مفهوم النفي ليشمل العلاقة بين نصين، قد يكونان لشاعر واحد، وهذا ما درسته تحت عنوان (حركة الثنائيات) وقد يكونان لشاعرين ينتمي كل منهما إلى عصرٍ مغاير لعصر الآخر، وهذا ما درسته تحت عنوان (الشاعر والتراث).

ثم عالجت شعرية التكرار، فدرست أثر التكرار في إنتاج الجمل المعقدة التي درسها نقدنا القديم في باب المعاظلة. كما تكلمت على وظيفة التكرار في تحقيق تماسك النسج، من خلال مجموعةٍ من النصوص تم اختيارها من ديوان أبي تمام.

ثم درست العلاقة بين الجناس واللغة، وآلية تحول الجناس إلى مبدأ شعري يتيح توليد الدلالات المتنوعة، لأنتقل بعد ذلك إلى مسألة الجناس وشعرية الاختلاف؛ من خلال رصد الطريقة التي يتحول بها الجناس من عنصر يحيل على الائتلاف في مستوى اللفظ إلى عنصر يحيل على الاختلاف في مستوى الدلالة.

ثم أنهيت البحث بخاتمة توجز ما وصلت إليه من نتائج، ورأيت أن ألحق به مسرداً بالمصطلحات التي اتكأ عليها البحث باللغتين العربية والإنكليزية. وثبتاً بالمصادر والمراجع.

الفصل الأول

اللغة الشعرية عند أبي تمام

أولاً - أبو تمام وقضية التجديد:

١- أبو تمام الطائي: اسمه ونسبه

٢- أبو تمام وحركة التجديد

٣- أبو تمام والحركة النقدية العربية

٤- أبو تمام بين النظرية القديمة والحديثة

ثانياً: الملامح الشعرية عند أبي تمام

١- اللغة الشعرية

أ - أبو تمام وقضية البديع

ب - الشعر واللغة

ج - لغة أبي تمام في منظور النقد القديم

د - الغريب ومجاوزة السنن

- مفهوم الغريب
- غريب أبي تمام بين النظرية القديمة والحديثة
- الغريب وحركة المعنى

أولاً - أبو تمام وقضية التجديد:

١ – أبو تمام الطائي:

هو أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، شاعر شامي الأصل،[١] اختلفت المصادر في سنة ولادته ووفاته، فزعم قومٌ أنه ولد سنة ثمانٍ وثمانين ومائة، ومات في سنة إحدى وثلاثين ومائتين. وزعم آخرون أنه ولد سنة تسعين ومائة، ومات سنة اثنتين وثلاثين ومائتين. ومنهم من قال إنه توفي سنة إحدى وثلاثين ومئتين. ومنهم من قال سنة ثمانٍ وعشرين ومئتين.[٢]

كما اختلفت المصادر في نسبه، فقد ذكر البغدادي أنه حبيب بن أوس بن الحارث بن الأشج بن يحيى ابن مزينا بن سهم بن ملحان بن مروان بن دفافة بن مرّ بن سعد بن كاهل بن عمرو بن عدي ابن عمرو بن الحارث بن طيء، واسمه جلهمة بن أدد بن زين بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان

---

(١) ينظر: البغدادي: الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، طبع للمرة الأولى – مكتبة الخانجي – القاهرة، المكتبة العربية – بغداد، مطبعة السعادة – مصر، ١٩٣١م، ٨/ ٢٤٨.

(٢) ينظر: البغدادي: تاريخ بغداد، ٨/ ٢٥١

- ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي: تهذيب تاريخ دمشق الكبير، هذبه ورتبه الشيخ عبد القادر بدران – دار المسيرة – بيروت، ٤/ ٢١
- ابن عساكر: معجم الشعراء من تاريخ مدينة دمشق، استخرجه وحققه: الدكتور حسام الدين فرفور، رياض عبد الحميد مراد، محمود الأرناؤوط، نزار أباظة، دار الفكر – بيروت – دمشق ٢/ ٩٠
- ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي – القاهرة ١٣٥٠هـ، ٢/ ٧٢ .

ابن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان.[1] وقد أسقط ابن خلكان من نسبه «يحيى ابن مزينا بن سهم بن ملحان» وَدفافة وسبأ وأضاف قيس بن الأشج، والغوث بن الحارث.[2] وكذلك فعل البديعي.[3] وتختلف المصادر في اسم أبيه فقد ذكر البغدادي أنه بدوس،[4] وذكر ابن خلكان أن الآمدي ذكر أن أباه تدوس العطار، فجعلوه أوساً، وقد لفقت له نسبة إلى طيء، إذ ليس فيمن ذكر فيها من الآباء من اسمه مسعود، وذكر محقق وفيات الأعيان أنه لم يجد في الموازنة إشارةً إلى ذلك،[5] وذكر قوم أنه حبيب بن تدوس، وغُيّر فصار أوساً، وذكر صاحب الأغاني أنه من نفسطيء صليبة. [6] وهو من أهل قرية جاسم من أعمال حوران،[7] وذكر صاحب وفيات الأعيان أنها من قرى دمشق.[8]

كان أبو تمام بمصر في حداثته يسقي الماء في المسجد الجامع، ثم جالس الأدباء فأخذ عنهم وتعلم منهم، وكان فطناً فهماً، يحب الشعر، ولم يزل يعانيه حتى قال الشعر، فأجاد، وشاع ذكره، وسار شعره، وبلغ المعتصم خبره فحمله إليه وهو بسرّ من رأى، فنظم أبو تمام فيه قصائد عدة، وأجازه

---

(١) البغدادي: تاريخ بغداد، ٨/ ٢٤٨ وَ: ابن عساكر: تهذيب تاريخ دمشق الكبير، ٤/ ٢١.

(٢) ينظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمن، تح: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ٢/ ١١.

(٣) ينظر: البديعي، يوسف: هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام. تح: عبد الإله نبهان، عبد الكريم حبيب، المجمع الثقافي – الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣م، ص٣٣ .

(٤) ينظر: البغدادي: تاريخ بغداد ٨/ ٢٤٩

(٥) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان: ٢/ ١١

(٦) ينظر: البغدادي: تاريخ بغداد، ٨/ ٢٤٩ وَ: حسين، طه: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ص٩ .

(٧) ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الثقافة – بيروت ـــ ١٩٥٩م، ١٦/ ٣٠٣ .

(٨) ينظر: ابن عساكر: تهذيب تاريخ دمشق الكبي، ٤/ ٢١ وَ: ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب، ٢/ ٧٢

المعتصم، وقدمه على شعراء وقته.[1] وكان أسمر اللون، طويلاً، فصيحاً، حلو الكلام، فيه تمتمة يسيرة وفي لسانه حبسة،[2] وكان أوحد عصره في ديباجة لفظه ونصاعة تعبيره، وحسن أسلوبه،[3] وقد قال عنه الشريف الرضي إنه «رب معانٍ، وصيقل ألباب، وأذهان، وقد شُهد له بكل معنىً مبتكر، لم يمشِ فيه على أثر، فهو غير مدافع عن مقام الإغراب الذي يبرز فيه على الأضراب، .... فمن حفظ شعر الرجل، وكشف عن غامضه، وراض فكره برائضه، أطاعته أعنة الكلام ...»،[4] وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره، إذ قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب، غير القصائد والمقطعات، ومدح الخلفاء وأخذ جوائزهم. ولم يزل شعره غير مرتب حتى جمعه أبو بكر الصولي، ورتبه على الحروف، ثم جمعه علي ابن حمزة الأصبهاني، ولم يرتبه على الحروف، بل على الأنواع.[5] وقد نفى ابن خلكان أن يكون أخذ ولاية الموصل، وذكر أن الحسن بن وهب ولاه بريد الموصل فأقام بها أقل من سنتين ثم مات بها.[6]

٢ – أبو تمام وحركة التجديد:

لم تكن التغييرات التي أصابت الحساسية الشعرية في صدر الإسلام، في مستوى التغييرات التي اعترت الحياة العربية بانتقالها من البوادي إلى القرى والحواضر، وقد كان من المنتظر أن يتيح خروج العرب من حدود جزيرتهم إلى أقاليم جديدة فرصة الخروج من موضوعاتهم التقليدية؛ غير أن هذا الخروج لم يؤدِّ إلى تغييراتٍ فنيةٍ تمسُّ جوهر الشعر، على الرغم من أن

---

(١) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٢/ ١١
(٢) ينظر: البغدادي: تاريخ بغداد، ٨/ ٢٤٨
(٣) ينظر: البديعي: هبة الأيام، ص٣٣
(٤) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٢/ ١١
(٥) ابن العماد: شذرات الذهب، ٢/ ٧٢
(٦) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٢/ ١١

موضوعاته اتسعت، وعباراته رقّت وعذبت، ومع ذلك فإن هذا لم يكن كافياً لتغيير كنه الشعر الذي بقيت رسومه كما خطها الجاهليون، وظل النهج الجاهلي متبعاً،[١] حتى إذا ورثه المحدثون في طلائع القرن الثاني الهجري «ورثوه صحيحاً قوي العبارة واضحها، جزل التراكيب، متماسكها، لاتزال فيه روح البداوة القديمة في المنهج والصياغة والخيال والمعنى».[٢] وقد درج مؤرخو الأدب على تقسيم الشعراء المحدثين إلى طائفتين: طائفةٍ حافظت على النهج القديم، وأخرى مالت إلى التجديد، وأظهر ما يكون تمايز الفئتين في القرن الثالث الهجري وما بعده «فالسابقون من المجددين قريبون من القدماء، فأما الذين جاؤوا بعدهم كأبي تمام وابن المعتز، فقد بعدوا كثيراً عن الصياغة التي جرى الشعراء عليها في الجاهلية والإسلام».[٣] من هنا عُدَّ بشار ساقة الشعراء، وطليعة عصر التحضُّر، «ومن خلائق التحضّر ضبط المعاني والتأنق في إخراجها».[٤]

ولعل لطبيعة العصر أثراً حاسماً في نزوع الحساسية الشعرية إلى التأنق في العبارات، والتدقيق في المعاني، فمع انتقال العرب إلى الحواضر «فشا التأدب والتظرف، [و] اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها...»،[٥] وهذا متصل بامتزاج الحضارات التي حملت إلى الحضارة العربية ألواناً

---

(١) نفسه: ص ٢/ ١١

(٢) ينظر: إبراهيم: طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٩١-٩٢ وَ: أدونيس: الثابت والمتحول، دار الساقي، ط٨، ٢٠٠٢، ٢/ ١٠٩

(٣) إبراهيم: طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٩٢

(٤) إبراهيم، طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٩٨

(٥) الابتداع والإتباع: دراسة في النقد العربي القديم، لاشين، كمال عبد الباقي:الابتداع والإتباع، دراسة في النقد الأدبي، مطبعة الحسين الإسلامية ط١، ١٩٩٣ ، ص١٩٧

جديدةً، ألقتها في خضم الحضارة العباسية الناشئة.(١) فغدا التفويف والتنميق سمةً بارزةً في ظواهر الحياة كلها، وعلى الرغم من كثرة الفتن والثورات وتلاحقها فقد كانت خزائن الدولة «تتدفق بالأموال ولا يدرك الشعب منها إلا النزر الأقل»،(٢) وابتنيت الدور والقصور ذات الأقبية والأفنية، والحمامات المرصعة، ولم يكن غريباً وسط مظاهر الزخرفة والوشي والترصيع أن تأتي القصيدة العباسية - ولاسيما عند أبي تمام - مرصعةً بأشكال الجناس والطباق، والأشكال المتنافرة والمتآلفة «لهذا يخيل إلينا أن قصيدة أبي تمام كانت قصيدة العصر العباسي ولجت إليه روحه الترصيعية والزخرفية».(٣) وقد طبع تطور الفكر الفلسفي، وعلم الكلام(٤) الذهنية العربية بطابعه الخاص، بالإضافة إلى حركة الاعتزال(٥) التي تركت أثراً بعيد الغور في حركة الإبداع الشعري، والتأليف النقدي والبلاغي. ولسنا في معرض بحث مصادر الفكر

---

(١) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وَمحمد علي البجاوي ، دار العلم - بيروت ، ص١٨

- ينظر: الربداوي: محمود: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام: المكتب الإسلامي ١٩٧١م ص٤٣ وَ: البهبيتي، نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري دار الفكر، ط٤١٩٧٠، ص٢٤١ .

(٢) الحاوي، إيليا: أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، دار الثقافة - بيروت، د ط، ص٤٣

(٣) الحاوي: أبو تمام، ص٣٥ وَ ٣٧

(٤) ينظر: النشار، علي سامي ، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف مصر - الجزء الأول، ط٧، ١٩٧٧م ، ص٥٤

(٥) للتوسع في حركة الاعتزال يراجع: العوّا ،عادل: المعتزلة والفكر الحر: مطبعة الأهالي - دمشق ص٤٦.

- وعن أثرها في الشعر ومسألة المجاز ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول ١٢٩/٢.
- وعن أثرها في النقد ينظر: عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٥٤ وَ ٥٧.
- وعن أثرها في شعر أبي تمام ينظر: عصفور: جابر: تعارضات الحداثة، مجلة فصول، مج١، ع١، ١٩٦٩ ، ص٩٣ وَ: حاوي: إيليا: أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره، ص٤٣

الفلسفي في الإسلام، وما دار حولها من سجال، فقد ثار جدل واسع في العصر الحديث حول مسالة تأثير الثقافة الإغريقية بعامة، وكتاب فن الشعر لأرسطو بصورة خاصة، في الفكر العربي الإسلامي.(١)

وجملة القول أن خصائص هذا العصر(٢) تركت أثرها الواضح في الشعراء الذين طلعوا على النقاد بمذهب في البديع تكلفه مسلم، وفتقه بشار، وأفرط فيه أبو تمام حتى صار فيه صاحب منهجٍ خاصٍ(٣) أثار خصومةً نقديةً كانت أكثر غنىً وأعظمَ فائدةً وأعودَ محصولاً على النقد الأدبي عند العرب من أية خصومة أخرى(٤). وقد ارتبط اسم أبي تمام بحركة التجديد ارتباطاً، وثيقاً، حتى صار ذكر أحدهما مدعاةً لذكر الآخر، غير أن نظرة النقاد القدماء

---

(١) للتوسع في أثر اليونان في الحضارة العربية ينظر:
- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ص٥٤
- البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: ص٢٦٣ وَ ٢٦٤ وَ ٢٧٣
- حسين، طه: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر - مقدمة نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج ، قدامة بن جعفر ص١٣- ١٤
- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق - عمان ، ط١ ٢٠٠١ ، ص١٧٤ وما بعدها
- ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس - ط٢ ١٩٨١م، ص٣٠
- كراتشكوفسكي، إ. ج: علم البديع والبلاغة عند العرب، ص٥٨ وما بعدها

(٢) لا يمكن إرجاع عوامل الإبداع إلى عامل العصر وحده، فقد تنوعت العوامل الذاتية بتنوع الشعراء، وتحكمت بصدى العوامل الموضوعية في الشخصية الفنية لكل شاعر، وقد أشار صاحب الوساطة إلى أثر العصر والطباع، ص١٦-١٧-١٨ بينما عدت عوامل الخلق الفني محوراً مهماً من محاور النقد الأدبي منذ مطلع العصر الحديث، لمزيد من التفصيل يراجع: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٣، ص٢٩٧ وما بعدها.وَ: الحاوي، إيليا: أبو تمام ص١٧ وما بعدها.

(٣) البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث ص٤٦٧، وَ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٢٦١-٢٦٢

(٤) ينظر: قصاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ، المكتبة الحديثة - العين ط٢ ١٩٨٥- ص١٦٣

إلى تجديد أبي تمام تباينت، فمنهم من استحسن شعره واستجاده، ومنهم من استهجنه و أنحى عليه. ونحن إذا أردنا أن نحدّد معنى الجديد وجدنا أنه ذو معنى زمني «وهو في ذلك آخر ما استجدّ، وفني؛ أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقاً. كلٌ جديدٍ بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديداً».[1]

وفي العمدة: «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه، بالإضافة إلى من كان قبله»[2] من هنا كان عنترة يعد نفسه محدثاً حين قال:[3]

هل غادر الشعراء من متردّم

لذا فإن معيار الجديد يكمن في الإبداع، وبهذا تنصرف دلالة التجديد في الشعر إلى «طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده .»[4]

٣- أبو تمام والحركة النقدية العربية:

إن التغيير الذي جاء به أبو تمام في شعره أثار حركةً نقديةً عَدَّها النقد الحديث حركةً منهجيةً منظمةً، لأسبابٍ منها أنها لم تنتهِ بوفاة صاحبها، كما شملت فئاتٍ واسعةً من علماء العربية والكتاب والمصنفين والشعراء،[5] وقد بدأت هذه الحركة إشاراتٍ نظريةً وأخباراً تناقلتها الرواة عن مواقف اللغويين والنقاد الأوائل أمثال: ابن الأعرابي،[6] وَالمبرد،[7]

---

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ، دار العودة - بيروت ط٣ ١٩٧٩ ، ص٩٩
(٢) ابن رشيق: العمدة، ١/ ١٩٧
(٣) نفسه: ١/١٩٧
(٤) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص٩٩
(٥) ينظر: الربداوي، محمود: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر للطباعة والنشر، ص٥
(٦) ينظر: العسكري، كتاب الصناعتين، تح : محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية - بيروت ، ط١ ١٩٨١ ، ص٥٦، والموازنة: ١/ ٢١، وأخبار أبي تمام: ص٢٤٤
(٧) ينظر: ابن جني: الخصائص، ١/ ٢٤

وَالسجستاني،[1] ثم اتسعت لتشمل الشعراءَ ومنهم: عبد الصمد بن المعذّل،[2] ودعبل الخزاعي،[3] وعمارة بن عقيل،[4] والبحتري،[5] وابن الرومي. [6]

والكتابَ ومنهم: إبراهيم بن المدبر الكاتب،[7] والحسن بن وهب،[8] وأبو العميثل وكان كاتباً وشاعراً،[9] واستمرت حتى القرن الحادي عشر الهجري. وفيما بين القرنين الهجريين الثالث والحادي عشر نقع على مؤلفات كثيرة تناولت مذهب أبي تمام الشعري، سواءٌ أكانت شرحاً لديوانه كشروح المرزوقي، والتبريزي والمعري والصولي، وابن المستوفي الإربلي، والخارزنجي، أم انتصاراً له أو عليه، على نحو ما نجد في مؤلفات الآمدي، والصولي، وابن الدهان النحوي وابن الأثير،[10] بالإضافة إلى كتب أُلفت لغاياتٍ قد لا تمسّ بصورة مباشرة مذهب أبي تمام، ولكنها لم تنءَ عن الاحتجاج بشعره استحساناً أو استهجاناً. ومن هذه المؤلفات: الرسالة الموضحة للحاتمي، والموشح للمرزباني، والإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام للبديعي، ويعد كتاب البديعي (ت١٠٣٧هـ) آخر ما أُلفّ عن أبي تمام في العصور المتأخرة في القرن

---

(١) ينظر: الآمدي: الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت. ٢/١٢٣-١٢٤

(٢) ينظر: الصولي، محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، محمد عزام، نظير الإسلام الهندي، تقديم: أحمد أمين، دار الآفاق الجديدة – بيروت ط٣ ١٩٨٠م ، ص٢٤١ وَ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/٢٢٦

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام: ص٢٠٢ والموازنة: ١/ ٢١

(٤) نفسه: ص٥٩-٦٠

(٥) نفسه: ص ١٧١-١٧٢

(٦) العمدة: ٢/ ٢٦٣

(٧) ينظر: الصولي، أخبار أي تمام: ٢/ ١٩٧

(٨) نفسه: ص١١٤

(٩) ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/ ٢٦٥ وَابن سنان: سرّ الفصاحة، ص١١٧والموازنة: ١/ ٢١

(١٠) ينظر: الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، ص ٤٩٣

الحادي عشر الهجري.[1] ويضاف إلى ذلك الكتب التي وضعها أصحابها في مسائل البلاغة والإعجاز القرآني، التي لم تخل من اتكاء على أشعار أبي تمام، للاحتجاج للفنون البلاغية المتنوعة،[2] ولم تخلُ هذه المؤلفات من أحكامٍ نقديةٍ تظهر مواقف مؤلفيها إزاء مذهب أبي تمام، على نحو ما نجد عند ابن المعتز وقدامة، وابن طباطبا والعسكري وابن جني، والرماني والباقلاني، والإمام الجرجاني، والقاضي الجرجاني.

---

(١) للتوسع في المصنفات التي تناولت مذهب أبي تمام ينظر: الربداوي، محمود: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، إذ إن فيه تصنيفاً مفصّلاً وشرحاً مسهباً حول مناهج المصنفين والنقاد في تناولهم مذهب أبي تمام، وقد اتبع فيه المؤلف منهجاً تاريخياً يصنف فيه هذه المؤلفات من منظور تطوري زمني بدءاً بالقرن الثالث الهجري وانتهاءً بالقرن الحادي عشر الهجري وقد آثرنا الإشارة إلى أهم هذه المصنفات وحسب لأغراض تتعلق بأهداف البحث. وينظر أيضاً مقدمة محقق الديوان: محمد عزام ففيه تفصيل حول المؤلفات والشروح التي تناولت مذهب أبي تمام . وأيضاً: علي، أسعد أحمد: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، دار السؤال – دمشق ط٢ ١٩٩٦، ١/١١ وما بعده

(٢) ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر:
- كتاب البديع: ابن المعتز، ص٢٢
- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، في مواضع متفرقة من الكتاب
- ابن جعفر، قدامة: نقد النثر، في مواضع متفرقة من الكتاب
- ابن سنان الخفاجي، عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ١٩٨٢ ، ص٦٦ وما بعدها
- الحاتمي، محمد بن الحسن: الرسالة الموضحة، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت، ١٩٦٥ ص١٦٤-١٦٥
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، دار المعرفة – بيروت ١٩٧٨، في مواضع متفرقة من الكتاب
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في مواضع متفرقة من الكتاب
- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، تح: حفني شرف، القاهرة ١٩٩٥م في مواضع متفرقة من الكتاب.
- ابن منقذ، أسامة بن مرشد بن علي: البديع في البديع في نقد الشعر: تح: عبد آ، علي مهنا – دار الكتب العلمية – بيروت ١٩٨٧، ص٣٥-٤٩- ٥٦- ٧٣

حتى جاز لنا القول إنه ما من كتابٍ وضع في النقد أو البلاغة يخلو من احتجاجٍ بمعنىً من معاني أبي تمام، أو بفنٍ من فنون البديع التي أصبحت على يده مطلباً من مطالب الشعر.

٤- أبو تمام بين النظرية القديمة والحديثة:

ظلت الكتب التي صنفت في مذهب أبي تمام تتناقل جملةً من الآراء النقدية تتصل باستعاراته وإلحاحه في طلب المجانس والمطابق، ومعاظلته في تركيب الكلام وتأليف العبارات، وإغراقه في التجريد وتشخيص المعنويات، بالإضافة إلى إلحاحه على غريب اللغة.[١] ولا تخرج الآراء التي تداولتها هذه المصنفات عما جاء في موازنة الآمدي إلا فيما قلّ وندر. وقد وقف النقاد القدماء إزاء تجديد أبي تمام مواقفَ متابينةً، إذ إن منهم من رأى أن إحسانه غلب على إساءاته، ومنهم من رأى نقيض ذلك، وهذا متصل بمواقف أطراف الحركة التي ولدها مذهبه الشعري. وقد درج الدارسون على تقسيمهم إلى فئات ثلاث: فئة الخصوم، وفئة الأنصار، وفئة التزمت الحياد الأدبي.[٢] ومع ذلك فإن النظرية القديمة لم تنكر أن أبا تمام من أصحاب المعاني، بل إنه عُدّ «قِبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع»،[٣] وقد عدّه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ «أحد جهابذة الكلام ونقاد المعاني»،[٤] وقد

---

(١) ينظر: الآمدي، الموازنة: ص١٢٤-١٢٥-١٢٦. وَ ١/ ٥٠ والوساطة بين المتنبي وخصومه: ص٦٧ومابعدها

(٢) ينظر: الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، ص٦-٧ . وَ: المحارب، عبد الله بن أحمد، أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً،- مكتبة الخانجي - القاهرة - ط١ ١٩٩٢، ص١٢٥ وَ٢٠٨. وَ: الأميوني، إبراهيم: صورة أبي تمام بين شراحه وناقديه حتى القرن الخامس الهجري، دار الشمال - طرابلس، ١٩٨٨م، ص٢١٧وما بعدها. وقد أشار الآمدي في الموازنة إلى انقسام أهل العلم إزاء مذهب أبي تمام. ينظر: الموازنة: ص١٢٥-١٢٦

(٣) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢٠

(٤) ينظر: شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ٤/ ٦٠٦

كان أبو العباس المبرد «وهو الكثير التعقّب لجِلّة الناس» احتج بشيءٍ من شعره «في كتابه الاشتقاق لما كان غرضه فيه معناه دون لفظه»،[1] كما أشار أبو العلاء المعري في شرح بعض أبيات أبي تمام إلى أن أبا علي الفارسي تمثّل ببيت من شعر أبي تمام في كتابه «العضدي»،[2] وقد عزا صاحب كتاب الفن والصنعة في مذهب أبي تمام تمثل الفارسي ببيت لأبي تمام إلى إعجاب عضد الدولة بهذا البيت، وإنشاده إياه «فلما ألف كتابه العضدي رغب أن يزج بهذا البيت متمثلاً به في شواهده».[3] وقد اعترف الآمدي نفسه بذلك إذ سمع أبا علي محمد بن العلاء السجستاني يقول: إنه ليس له معنىً انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معانٍ. فعقّب الآمدي قائلاً: «... ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعاتٍ كثيرةً وبدائعَ مشهورةً....»،[4] وأشار التبريزي في مقدمة شرح سقط الزند إلى تقدم أبي تمام في معرض كلامه على أبي العلاء صاحب سقط الزند: «... وشعره كثير في كل فن، وميل الناس على طبقاتهم من شاعر مفلق، وكاتب بليغ، إلى هذا الفن أكثر، ورغبتهم فيه أصدق، وهو أشبه بشعر أهل زمانه مما سواه لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى».[5]

---

(١) ابن جني، الخصائص ١/ ٢٤

(٢) ينظر: شرح التبريزي، ديوان أبي تمام، ٣/ ٦٧

(٣) الربداوي: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص١٠١

(٤) الموازنة: ٢/ ١٢٣-١٢٤

(٥) آثار أبي العلاء المعري، السفر الثاني. شروح سقط الزند – القسم الأول، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٤، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الجمهورية العربية المتحدة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب العلمية ١٩٤٥، إشراف د. طه حسين، تح: مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الأبياري – حامد عبد المجيد، مقدمة التبريزي ص٤ .

إن هذه الآراء وغيرها كثير كانت ركيزةً للنظرية الحديثة، منها انطلقت إلى الكشف عن خصائص الإبداع الشعري الذي حملت بذوره قصائد أبي تمام، فكان تأسيساً لظهور «أصوات كان وجوده ضرورياً لها كالبحتري، وابن الرومي، والمتنبي، والمعري ولو لم يوجد لفقد شيء ما في هؤلاء بصفة خاصة، وفي الشعر العربي بصفة عامة».(١) وقد قيل إن أبا تمام «هو من ألهم ابن الرومي والمتنبي الشكوى من الزمن، وألهم المتنبي اعتداده بنفسه»،(٢) من هنا عدته النظرية الحديثة شيخ الشعراء جميعاً في أوائل القرن الثالث،(٣) وشاعر المعاني الأول،(٤) وواحداً من الشعراء القلائل الذين «أسسوا عظمة الشعر العربي وصنعوا مجدنا الشعري»،(٥) وهو أدق صورة للنضج الفني الذي تسنده "ثقافة واسعة بالفلسفة والمنطق، وبالشعر العربي قديمه وحديثه، كما تسنده قوة ملكاته التي جعلته بحق حامل لواء الشعر العربي في عصره، بل جعلته صاحب مذهب مستقل بخصائصه العقلية والزخرفية، أما الخصائص العقلية فتتضح في دقة معانيه وغوصه على طرائفها النادرة، محتكماً إلى قانون التضاد والقياس، وإلى كثرة التوليد والاستنباط، وأما الخصائص الزخرفية فتتضح في روعة تصاويره وكثرة بديعه، إذ هما يتزاوجان عنده تزاوجاً رائعاً بحيث يصبح الزخرف عملاً عقلياً، والعمل العقلي زخرفاً نادراً لا يكاد يتعلق به أحد»،(٦) وقد أشار الآمدي إلى ثقافة أبي تمام قائلاً: «... فإنه ما شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه»،(٧) لذا فقد تعاملت النظرية الحديثة مع تجديده

---

(١) بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص١٣

(٢) ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول دار المعارف – مصر ط٢ د.ت، ص٢٨٠

(٣) ينظر: إبراهيم، طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١١٥

(٤) ينظر: أمين، أحمد مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٧٩

(٦) ضيف، العصر العباسي الأول ص٢٧٨-٢٧٩، وَأيضاً: البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث، ص٥٩، وقد عدّه البهبيتي قمة الشعر ذي الطابع العقلي.

(٧) الموازنة: ١/ ٥٢

بوصفه ثورةً تناولت «بنية الشعر وتركيبه أو عموده».[1] إذ تناول أبو تمام – على ما ترى النظرية الحديثة – الأغراض الفنية القديمة، فوقف بالأطلال وبكاها، ومدح ورثى، ووصف، واستعمل الغريب من اللغة، «مما موّه على بعض الباحثين الحديثين في الأدب العربي، فلم يدركوا حركة التجديد العميقة التي حمل رايتها هذا الشاعر، وإنما نسبوا التجديد إلى أبي نواس، الذي أراد أن يعالج بعض الأفكار الجديدة الخارجة على العرف والعادات، ولكنه كان اتباعياً كلاسيكياً في شعره، بخلاف أبي تمام»[2] الذي أولع بالخروج على كل تقليد، فكان الشعر عنده عالماً غريباً من المعاني.[3] وكانت نقطة انطلاقه في هذا التجديد الكلمة، إذ «استخدمها استخداماً جديداً، وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة لم تعد عنده تنمو أفقياً بخطٍ واحدٍ، بل أصبحت تنموا عميقاً، صارت شبكةً مشعةً من المعاني والأخيلة والمشاعر، ولم تعد تتوالد انفعالياً وحسب، بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد.»[4] فلا غرابة بعد ذلك أنه عُدَّ مثوراً للغة،[5] أحدث في شعره انقلاباً تغيّر فيه نظام الدلالة والمعنى، ونظام التعبير، ونظام الفهم،[6] ولأنه جمع في إبداعه خيوط الماضي والحاضر، وفهم التاريخ، وقرأ أسلافه،[7] ببصيرةٍ نافذة، وذهن متوقد متطلع إلى كل جديد، كان الشعر عنده حصيلة بصرٍ وتأملٍ، وثقافةَ نظرٍ واختيار، ثقافةً «بالأذن والعين والذاكرة»،[8] ولعل عميد الأدب العربي من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى بذور التجديد التي غرسها أبو تمام في الشعر العربي إذ قال: «وكثير من الشعراء يمرون بالأرض سراعاً، ولكنهم يتركون فيها آثاراً باقيةً طويلةَ البقاء، ومنهم من يطبع جيله بطابعه الخاص، ومنهم من ينشئ مذهباً في الشعر يبقى ما بقي

---

(١) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي ط١، ١٩٦٣ ص١٠٧
(٢) اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، ص١٠٧
(٣) ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٤٤
(٤) نفسه: ص٤٤
(٥) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، ٢/ ١٧٣ وَ ١٨٩
(٦) ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص ٢٧٩
(٧) ينظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية، ص٨٧
(٨) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص٤٤

الشعر، ولا يتأثر باختلاف الظروف، وتباعد العهد، وتتابع الأيام، وكان أبو تمام من هؤلاء الشعراء، مرّ بالأرض مرّاً سريعاً كما يمرّ السحاب، ولكنه غرس في الأرض حدائق لن يجد الذواء والذبول إليها سبيلاً».(1)

إن بذور التجديد التي غرسها أبو تمام ليست غريبةً عن الشعر العربي الذي انتهت إليه روافده، إذْ إن ما يميز تجديده أنه التفت إلى عناصرَ أجنها الشعر العربي، فسما بها في عالم الإبداع، وأعاد خلقها، مسنداً إليها وظيفةً اختلفت عما أسنده إليها السابقون من وظائف، فكان لنا من ذلك كله جملةٌ من الخصائص هي ملامح شعريته، وعناصر مذهبه الفني.

ثانياً - الملامح الشعرية عند أبي تمام(2)

١- اللغة الشعرية:

أ- أبو تمام وقضية البديع:

لم تعرف البلاغة قبل السكاكي (ت٦٢٦هـ) التقسيم الذي تتفرع بمقتضاه إلى علوم المعاني والبيان والبديع، ولم يكن مصطلح البديع مقصوراً على ضربٍ من المحسنات اللفظية والمعنوية، بل كان اسماً جامعاً لفنون البلاغة جميعاً، حتى عدت الاستعارة عند ابن المعتز وقدامة في فنون البديع، وكذا التشبيه. فقد ظل البديع علماً به تعرف وجوه تحسين الكلام، وفناً يعنى بزخرفة الصياغة الشكلية وتوشيتها بضروب الحلي المختلفة من جناس وطباق وتورية

---

(1) حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف ــ مصر، ط٢، ٢/ ١٧٨

(2) ذكر أبو علي الفارسي في كتاب المسائل العضديات عن أبي عبيدة في قوله: أبابيل «لم يعرفوا له واحداً، ومثل ذلك ما حكاه سيبويه في قولهم ملامح، ولم يستعملوا له واحداً من لفظه وقالوا مذاكير ومشابه، فلم يستعملوا لشيء من ذلك واحداً...» وذكر سيبويه أن العرب لم تستعمل في كلامها ملمحةً ولا مذكاراً. ينظر: الفارسي، أبو علي: كتاب المسائل العضديات، تح: شيخ الراشد وزارة الثقافة - دمشق،١٩٨٦، ص١٩١ وَ: سيبويه: أبو بشر عمرو ابن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب- بيروت، ٢/٢٨٢

ومقابلة، إلا أنه شمل عند المتقدمين كل الفنون البلاغية المتعلقة ببنية الأداء والتصوير، بما فيه التشبيه والاستعارة والكناية.[1] وقد أشار ابن المعتز إلى أن دافعه إلى تأليف كتاب البديع يرجع إلى رغبته في الكشف عن أن البديع ليس فناً مستحدثاً، بل إن له أصولاً تعود إلى ما قبل الإسلام، ولكن المحدثين أفرطوا فيه إفراطاً تابعهم فيه من جاء بعدهم من الشعراء. يقول ابن المعتز معرفاً البديع ومحدداً دافعه إلى تأليف كتابه: «لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم، فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدركون ما هو، وما جَمعَ فنون البديع، ولا سبقني إليه أحدٌ، وألفته سنة أربعٍ وسبعين ومائتين».[2]

وكان إفراط المحدثين في البديع- وفي مقدمتهم أبو تمام- قد أثار النقاد، فانبروا لكشف هذه الفنون وضبطها، وتمييزها بعضِها من بعض؛ فوضعوا المؤلفات البلاغية الأولى التي جمعت فنون البلاغة تحت اسم البديع. وظلت الاستعارة والجناس والطباق العناصر الأساسية في تجديد أبي تمام وهي عناصر قديمة، ولكن الجديد فيها لم يعدُ في نظر النقاد القدامى حدود الإفراط، مما يعني أن الفارقَ بين شعر أبي تمام وأشعار القدماء في نظر النقاد الأوائل فارقٌ كميٌّ،[3] مما جرّ على أبي تمام الكثير من المآخذ التي كانت محكومةً بنظرةٍ كميةٍ، هي أقرب إلى الإحصاء، ونزع الظواهر والطرائق التعبيرية والفنية من النسق الذي يحدد وظيفتها، ومن ثَمّ قيمتها، وهذا الموقف يستند إلى فكرتهم عن البديع، إذ عالج نقادنا القدماء البديع من خلال «أسباب خارجة عن طبيعته الفنية، وردّوه إلى الحيلة الفنية في التخلص من المعاني المستهلكة بالتحوير في ألفاظها».[4] وظل النظر النقدي إلى شعر أبي تمام وغيره

(١) ينظر: رزق، صلاح: أدبية النص، دار الثقافة العربية - القاهرة، ١٩٨٩، ص١١١- ١١٢
(٢) ابن المعتز: كتاب البديع، ص٥٨
(٣) ينظر: الآمدي: الموازنة: ص١٢٤
(٤) المصري، يسرية يحيى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٣٧

محكوماً بثنائية اللفظ والمعنى، ومن ثم بثنائية المعنى والزينة المضافة إلى المعنى، وليس لنا أن نطالب النقد القديم بما أتاحته النظريات النقدية والشعرية من أدوات الكشف عن الكفاءة الجمالية للوحدات التعبيرية، فقد أتاح اتكاء النظرية الحديثة على مفهوم البنية التخلصَ من ثنائية اللفظ والمعنى، كما أتاح الخروج من النظرة الجزئية، التي تجرّد الوحدات الشعرية من فاعليتها الوظيفية، وموقعها في السياق، وتحوّلَ النموذج التعبيري وفقاً لذلك إلى نموذج أصيل في إنتاج الدلالة الأدبية، مما يعني انبثاقه من طبيعة التكوين الداخلي لوحداته، وهذا ما ألغى المسافة الوهمية التي فصلت زمناً بين ما كان يُعَدُّ تعبيراً أصلياً مباشراً، وما يعد تعبيراً شعرياً مجَمّلاً، وغدا الشكل البلاغي- بوصفه بنيةً- يتخلّق ابتداءً دفعةً واحدةً، ولا يتمّ أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته.(١) وقد تبدّت هذه الثنائية عند النقاد والبلاغيين القدماء من خلال التعبير الحقيقي والتعبير المجازي. إذ نظر النقد القديم إلى كل تعبير مجازي بوصفه تحويلاً لتعبيرٍ أصليٍ حقيقيٍ، وهذا متصل أساساً بنظرتهم إلى المعنى بوصفه كتلةً ثابتةً يتم تناقلها وتداولها، يتغير شكلها من شاعرٍ لآخرَ، وقلَّ أن يأتي شاعر ليحدث تغييراً في جوهر الكتلة نفسِها، إذ إن فعلاً كهذا يتضمن خروجاً على مألوف العرب وجرياً على غير مجرى العادة؛ من هنا عدّ النقاد القدماء مخالفة العرف والإتيان بما يخالف الطبع من أخطاء المعاني.

ب- الشعر واللغة:

وبما أن الأدب يُعدُّ امتداداً وتوسيعاً لخصائصَ معينةٍ في اللغة،(٢) وبما أن اللغة بوصفها منظومةً تقوم على مبدأي التماثل والاختلاف، فلا غرابة أن يتكئ الشاعر على هذه الخصائص، مستفيداً مما تتيحه اللغة من إمكانات، وعند هذا المستوى يقع الاختلاف بين الشاعر والناقد، فموقف الناقد من اللغة

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٧٠-١٧١، وأيضاً: عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ص٨٩ وَ ٩٢

(٢) ينظر: كلر: الشعرية البنيوية، ص٧٩

مختلف عن موقف الشاعر منها. فالشاعر يتعامل مع نظام رمزي أوّلي هو اللغة، بينما يتعامل الناقد مع نظام رمزي ثانوي هو النص، مبني على نظام رمزي سابق عليه، مما يدل على أن موقف الشاعر من المعنى مختلف عن موقف الناقد منه. غير أن المعنى ليس هو المسؤول عن أدبية النص، فالنص يكون أدبياً حين تكتسب اللغة فيه وظيفةً شعريةً بفضل استخدامها الخاص، عن طريق ترتيب وحداتها ترتيباً يبرز شكل الوحدات، ولا يتم ذلك إلا عن طريق العلاقات التي يمكن أن تُرَدَّ إلى نوعين رئيسين، يمثل أحدهما علاقات المشابهة، بينما يمثل الآخر علاقات الاختلاف، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن مبدأ الاختلاف هو الناظم للغة بوصفها نظاماً، غير أن هذا المبدأ يتحول إلى مبدأ شعري حين تخرج اللغة من حال السكون التي يمثلها المعجم، وهي في هذه الحال لا تحمل أية قيمةٍ جماليةٍ، وفيها تكون أشدَّ التصاقاً بالمرجع، أي بالأشياء التي تحيل عليها، غير أنها حين تدخل في علاقات نصيّةٍ فإنها تكتسب وظيفةً بحسب درجة الهيمنة التي تحققها العلاقات الرابطة بين وحداتها، وكلما كانت اللغة أكثر بروزاً توجه الاهتمام إليها لا إلى الأشياء التي تعبر عنها، من هنا كان الشعر فناً ذا طبيعة لغوية،[1] فلغة النص الأدبية لغة متفاعلة، لا تكف عن الحركة، ولا تفتأ تستوعب دلالاتٍ ومضامينَ جديدةً[2] وتفجر طاقاتٍ لا حدود لها، وإذ تتحرك المعاني داخلَ النص في اتجاهات متباينة تشكل نسيجاً متشابكاً معقداً.[3]

من هنا يُعَدُّ النص كليةً مترابطة الأجزاء يحكمها نظام متماسك، ولا يمكن تفسير أية وحدة فيه إلا من خلال الوحدة الكلية،[4] إلا أن هذا الترابط لا يتحقق إلا من خلال العلاقات المتنوعة التي تُرَدُّ إلى المقابلة والمماثلة،

---

(١) ينظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٤١

(٢) ينظر: البحيري: علم لغة النص، ص١٦٤

(٣) نفسه: ص١٧٣

(٤) ينظر: العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨٩، ص٣٦

وعلى الرغم من أن المقابلة والمماثلة من القيم الجمالية التي ترجع إلى الشكل، إلا أن البنيويين رأوا المقابلة في كل شيءٍ، ابتداءً بالصيغ النحوية، وانتهاءً بالمعطيات والمفاهيم الكونية[1] لذا رُدّت ألوان البديع الكثيرة، ونماذجها العديدة، الممثلة لها إلى مبدأين رئيسين لا يخرجان عن التوافق والتضاد[2] ولهذا كان استخدام الشاعر للغة مرتبطاً بالطريقة التي يعمل فيها خياله، وبالطريقة التي يتم بها وجود العمل الفني.[3] ومن هنا عدَّ فاليري الأدب امتداداً لخصائص معينة في اللغة،[4] وعُدّ الشعر بخاصة نظاماً رمزياً ثانوياً ينتمي إلى نظامٍ متميزٍ هو نظام الفن، ذلك أن ما يخلق الشعرَ هو «التشكيل الجمالي»،[5] ولهذا أمكننا القول إنه لا توجد أشياء شعرية وأخرى غير شعرية، فالأشياء كلها شعرية بالقوة، وهي لا تصبح كذلك فعلياً إلا بفضل اللغة[6] ولا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة، وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة؛[7] لأن الشعر حسب عالمة الإستطيقا الألمانية كونراد هو «العالم وقد تحول إلى لغة»،[8] فهو لا يتحقق على مستوى العلاقة بين ذات الشاعر والموضوع المدرك، بقدر ما يتحقق على مستوى العلاقة بين الدليل والمرجع، كما أنه لا يتحقق في موقف القارئ أمام الشاعر، بل في موقف الشاعر في مواجهته للغة.[9]

---

(١) ينظر: عياد، شكري: دائرة الإبداع، دار الياس العصرية – القاهرة، د.ت، ص٤٠

(٢) ينظر: فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٠٨

(٣) ينظر: ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت ١٩٦٧ ، ص٢٤٤

(٤) ينظر: كلر: الشعرية البنيوية، ص٧٩

(٥) رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٦م ص١٨٢– ١٤٧

(٦) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٣٧

(٧) نفسه: ص١٧٦

(٨) إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص٦٠

(٩) ينظر: إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص٢٤

ج – لغة أبي تمام في منظور النقد القديم:

وقد تنوعت مداخل النظرية الشعرية الحديثة إلى عالم أبي تمام الشعري، فانطلقت من اللغة أحياناً، ومن البديع وما يتصل به من قضايا الصنعة والاستعارة أحياناً أخرى، وتحولت من خلال هذه المداخل إلى أفق الرؤيا الشعرية عند أبي تمام.

وإن أبرز ما يقف عليه الدارس للموقف النقدي من مذهب أبي تمام الشعري، هو التباين الكبير بين موقفي النظريتين القديمة والحديثة إزاء لغة أبي تمام؛ إذْ على الرغم من أنّ جلّ النقاد القدماء نعَوا عليه اجتراءَه على اللغة، الذي تجلى في اتكائه على وحشي الألفاظ وغريبها، وتسمَّحه فيها، الذي تبدى في إحلال الألفاظ بعضِها محلَّ بعضٍ،[١] نقول على الرغم من ذلك نجد أن منهم من حَمِد له علمه الواسع باللغة، وعلى هذا كنّا نميز في مواقف النقاد القدماء عدة اتجاهات تتجلى على النحو الآتي:

١- موقف يرى أن أبا تمام لجترأ على اللغة – وللآمدي رأي معروف في اللغة[٢] – وطلبَ الغريبَ، وتوعّر في اللفظ، وتبجّحَ في غير موضع من شعره «فتعسّف ما أمكن وتغلغل في التصعّب كيف قدر»،[٣] حتى لو تمّ له المعنى بلفظةٍ نبطيةٍ لأتى بها.[٤]

---

(١) ينظر: الآمدي: الموازنة، ص١٢٥

(٢) يتضح رأي الآمدي في قوله: « .... وإنما ينبغي أن يُنتهى في اللغة إلى حيث انتهوا ولا يُتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها.» الآمدي: الموازنة ٢/ ٢٠٢ ، وهو موقف النقد القديم بعامة إذ يرى أن «معظم هذه اللغة مضبوط مروي وجلّ الغريب محفوظ منقول.» القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ص١٦

(٣) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٩

(٤) ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢/ ٢٦٤. والرأي لابن الرومي، وقد وضح ابن رشيق مراد ابن الرومي من لفظ «المعنى»، فربطه بمذهب الطائي إذ هو معنى الصنعة كالتطبيق والتجنيس وما أشبههما، لا معنى الكلام الذي هو روحه، واللفظ الذي لا يبالي به إنما هو فصيح الكلام ومستعمله. ينظر: العمدة ٢/ ٢٦٤

وقد حمله ذلك على إحلال الألفاظ بعضها محل بعض وهذا يعني أنه يجري نوعاً من المراجعة للعلاقة بين الدال والمدلول ، من ذلك أنه استخدم «العنس» في موضع «العانس» في قوله:[1]

وليست بالعوانِ العنسِ عنـــدي ولا هي منـــك بـــالبكرِ الكعـــابِ

وقد عاب عليه الآمدي أنه خلط العنس والكعاب والثيب والأيم؛ إذْ العنس الناقة الشديدة القوية،

وقد أراد بها أبو تمام العانس، أي المرأة التي حُبست عن التزويج،[2] وفي قوله:[3]

وصـــنيعةٍ لـــك ثيّـــبٍ أهـــديتها وهي الكعابُ لعائذٍ بكَ مُـــصرمِ

حلّت محلَّ البكرِ من مُعطىً وقد زُفَّتْ من المُعطي زِفافَ الأيّـــمِ

فقد قبل الآمدي تأويل البيت الأول على أن الكعاب قد تقوم مقام البكر، وأنكر استخدامه لفظَ الأيّم في البيت الثاني، لأن الأيّم هي التي لا زوج لها بكراً كانت أم ثيباً، ولا يجوز أن تقوم مقام الثيّب بحال، لأنها لا تدلّ على حدٍّ في السن، أو على بكورة ولا افتراع.[4]

وكذا عاب عليه استخدامه لفظ الرسوم في قوله:[5]

يا ربعُ لو ربعوا على ابن هُمُومِ مُستسلمٍ لِجوى الفـــراقِ ســـقيمِ

قد كُنتَ معهوداً بأحسنِ ســـاكنٍ منّا وأحـــسن دمنـــةٍ ورُسُـــومِ

---

(١) الديوان: ١/ ٢٨٦

(٢) ينظر: الموازنة: ص١٥٠-١٥٣

(٣) الديوان: ٣/ ٢٥٣

(٤) الموازنة: ص١٤٨-١٤٩، وفي كتاب الأضداد للأنباري: «ومن الأضداد الأيّم؛ يقال: امرأة أيّم إذا كانت بكراً لم تزوَّج، وامرأةٌ أيّم، إذا مات عنها زوجها،.....» الأنباري، محمد بن القاسم: كتاب الأضداد، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة التراث العربي - دائرة المطبوعات والنشر - الكويت ١٩٦٠م ، ص ٣٣١-٣٣٢

(٥) الديوان: ٣/ ٢٦١

وهو وإن استحسن الجناس في المطلع،[1] فقد عاب استخدامه لفظ الرسم؛ إذ إن الربع «لايكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه، لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد سكانه»،[2] وكذا استهجن استخدامه لفظ الأخدع في موضعين من الديوان، وعده من مرذول ألفاظه،[3] ونعى عليه استخدام لفظ العمر للدلالة على مدّة الحياة في قوله: [4]

ما لامْرِئٍ خاض في بحرِ الهوى عُمُرٌ ... إلا وللبينِ مِنـــهُ الـــسَّهلُ والجلــدُ

«لأنه اسم واحد للمدة بأسرها فهو لا يتبعّض فيقال لكل جزء منه عمر...»،[5] واستخدام لفظ الجاهد في موضع المجهود،[6] واستخدام لفظ الوشائع للبرد الذي تمت نساجته. [7]

وهذا وأشباهه كثيرٌ مبثوث في أطواء كتاب الموازنة،[8] مما تناقله نقدة الشعر، وأضاف فيه اللاحق على السابق، حتى غدت مآخذ النقاد على أبي

(١) ينظر: الموازنة: ص ٢٤٩-٢٥٠

(٢) الموازنة: ص١٩٣

(٣) ينظر: الموازنة: ص٢٢٨- ٢٣٩

(٤) الديوان: ٢/ ١١

(٥) الموازنة: ٢/ ٢٠٠

(٦) ينظر: الموازنة: ٢/ ٢٠٢

(٧) ينظر: الموازنة: ص٣٩٩

(٨) ومن ذلك أيضاً أنه عاب عليه استخدام لفظ الصَّبا والقَبول في موضع واحد في قوله:

قسمَ الزَّمانُ رُبوعها بــين الــصَّبا ... وقبولِهـــا ودبورِهـــا أثلاثـــا

«لأن الصبا هي القبول وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف»، الموازنة: ص ١٤١وما بعدها، واستخدام ضروب السير المنسوبة إلى الخيل وغيرها في وصف الإبل في قوله:

كالأرحبيّ المذكّي سيره المرَطــى ... والوخدُ والملعُ والتقريبُ والخبــبُ

الموازنة ٢/ ٢١١، واستخدام لفظ الأشعل في وصف البياض الذي يشوب متن الفرس وذكر الآمدي أن «الفرس الأشعل الذي يكون البياض منه في الناصية أو الذنب، وذلك عيب من عيوب الخيل، وإن كان ظهر الفرس أبيض خلقةً فهو أرحل ولا يقال أشعل»، الموازنة ٢/٢٢٤ وغير ذلك كثير. للتوسع ينظر: الموازنة: ٢١١ و٢١٢ و٢١٣ و٤١٤.

تمام في استخدام الألفاظ معدودةً في بابها، معروفةً بأعيانها، شأنها في ذلك شأن إحالاته وغريب استعاراته.

غير أن ما نراه هنا أن صنيع أبي تمام هذا، يظهر نزوعاً إلى تعديل العلاقة بين الدال والمدلول، أي إنه يراجع علامات اللغة ويعيد تشكيل العلاقة التي غدت ذات طابع عرفي بحكم المبدأ الأساسي الذي يحكم بنية الدليل،(١) وهو مبدأ الاعتباطية الذي يحكم العلاقة بين الدال والمدلول من جانب وبين المدلول والمرجع من جانب آخر، وإن كانت بعض النظريات تحاول أن تثبت علاقةً ما بين الشكل الصوتي للعلامة أي (الدال)، وبين الصورة الذهنية أي (المدلول)،(٢) ومع هذا فإن أبا تمام لا يستطيع إحداث هذا النوع من الخرق ما لم يسعفه السياق الذي تكون العلامة التي يحدث فيها الخرق عنصراً أساسياً فيه، ولا يمكن تحديد درجة أهمية العلامة في السياق إلا بصورة تجريبية، أي بحذف هذه العلامة ومعاينة المعنى الجديد الذي ينتجه السياق في غياب هذه العلامة. وبأية حال فإن هذا النوع من الخرق وإن كان يعتري العلاقة بين وجهي العلامة، فإنه لا يتجاهل العلاقة بين المدلولات وهو ما يقودنا إلى النوع الثاني من الخرق الذي أحدثه أبو تمام في اللغة على مستوى العلامة، وهو العلاقة بين المدلولات، إذ إن أي كلمتين ترتبطان باعتبارهما مدلولين، وليس لأنهما دالان طبعاً.(٣)

---

(١) يتألف الدليل من الدال والمدلول والعلاقة بينهما اعتباطية، ينظر: بارت، مبادئ في علم الأدلة. ص٦٦ – وَ ٨١

(٢) ليست هذه النظرية غريبة عن النقد العربي القديم إذ أشار إليها الخليل في مقدمة معجم العين، ص٥٥ –٥٦ و قد سعت بعض النظريات الحديثة إلى إثبات العلاقة بين الكلمة ومدلولها، ينظر: حسان، تمام: اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة – الدار البيضاء – ١٩٥٨، ص١١٠ وما بعدها وهي تتمثل في الدراسات المحدثة في بحث الصلة بين الصوت والمعنى. يراجع مثلاً: نحو الصوت ونحو المعنى: نعيم علوية، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ١٩٩٢، ص١٤– ١٥– ١٦

(٣) ينظر: بارت: مبادئ في علم الأدلة: ص٨٩. وليست هذه الفكرة بغريبةٍ عن نقدنا العربي، إذ إن نظرية النظم قامت في جانب كبير من جوانبها على هذه الفكرة.

٢- موقف يرى أن أبا تمام اجترأ على اللغة في مستوى العلاقة بين المدلولات:

تُعرَّف الاستعارة بأنها نوع من الخروج من حال الملاءمة الدلالية إلى حالٍ من المنافرة،[١] وهذا التعريف يمسُّ في جانبٍ من جوانبه طريقة انتظام الدوال في السلسلة الكلامية؛ غير أن المعنى قد يكون كامناً في المنافرة؛ وهو ما تحيل عليه الاستعارة بوصفها انزياحاً استبدالياً يحدث في المستوى الإبدالي، كما قد يكون كامنا في طريقة انتظام الدوال وهو ما يحيل عليه الانزياح التركيبي، الذي يحدث في المستوى التأليفي، مما يعني أن أهمية الطريقة التي تنتظم بها الدوال تتفاوت بحسب نوع الانزياح، والحق أننا لا نستطيع الكلام على علاقة بين الدوال إذ «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت على الوجه الذي اقتضاه العقل.»[٢]

وقد وعى القدماء هذه المسألة وعبروا عنها بقولهم لفظة قلقة في موضعها أو متمكّنة، أو لفظة رديئة أو جيدة، ودرسوها تحت أبواب التناسب والتنافر بين الألفاظ، وفي هذا دليل على وعي الناقد القديم بمفهوم الوظيفة الذي يتصل بموضع العلامة في السلسلة الكلامية.

ونحن إذا تتبعنا مآخذ الآمدي ومن سلك مسلكه من النقاد لوقعنا على ملاحظات كثيرة تتصل بهذا الجانب، ولكننا نشير إلى بعض هذه المآخذ فيما يتصل بموقع اللفظة في السياق.

من ذلك ما نعاه الآمدي على أبي تمام من استخدام لفظة «طالع» في قوله:[٣]

يا برقُ طالِعْ منــزِلاً بــالأبرقِ واحدُ السَّحابَ لهُ حُداءَ الأنيــق

(١) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٢ و١٢٢
(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٤١
(٣) الديوان: ٢/ ٤٠٦

إذ قال: «لفظة «طالع» لفظة رديئة في هذا الموضع قبيحة»،[1] وتعقيبه على قول أبي تمام:[2]

ومشهدٍ بين حُكم الذُّلِّ مُنقطـــع ... صاليهِ أو بحبالِ الموتِ متَّـــصِلُ

جَلَّيتَ والموتُ مُبدٍ حُرَّ صـــفحتِه ... وقد تفرعنَ في أوصالِه الأجـــلُ

بقوله: «... جعل قوله منقطع موضع محجم، ومتصل في موضع مقدم، وليس هذا من مواضع متصل ولا منقطع... وقوله قد تفرعن في أفعاله الأجل معنى في غاية الركاكة والسخف، وهو من ألفاظ العامة».[3]

ومن مآخذه في فساد التركيب ما أشار فيه إلى قول أبي تمام:[4]

دارٌ أُجلُّ الهوى عن أن ألمّ بها ... في الركب إلا وعيني من منائحها

إذ يقول الآمدي: «وهذا لفظ محالٌ عن وجهه، لأن ههنا تحقيقاً وإيجاباً، فكيف يجوز أن تكون عينه من منائحها إذا لم يلم بها؟ وإنما وجه الكلام أن يقول: دار أجل الهوى عن أن ألمّ بها وليس عيني من منائحها...»[5]

وكذلك وقف عند مسألة عطف الصبر على الدمع في قوله:[6]

وإذا فقدْتَ أخاً ولـــم تَفقِــدْ لـــهُ ... دمعاً ولا صبراً فلـــست بفاقـــدِ

«لأن الصابر لا يكون باكياً والباكي لا يكون صابراً، فقد نسق بلفظة على لفظة وهما نعتان متضادان ولا يجوز أن يكونا مجتمعين...».[7] وَذكر من أخطاء التركيب القلبَ في قوله:[8]

---

(١) الآمدي: الموازنة: ص٤١٤
(٢) الديوان: ٣/ ١٦
(٣) الآمدي: الموازنة، ص٢١٢-٢١٣
(٤) الديوان: ١/ ٣٤٥
(٥) الآمدي: الموازنة: ص١٩٢
(٦) الديوان:١/ ٤٠١
(٧) الآمدي: الموازنة: ٢/ ٢٠٢
(٨) الديوان: ١/ ٤٠٥

طللَ الجميعِ لقد عفوتَ حَميــدا   وكفى على رُزْئي بِذاكَ شـــهيدا

«وكان وجه الكلام أن يقال: وكفى برزئي شاهداً على أنه مضى حميداً»،[١] وقد حمله الآمدي على القلب،[٢] وذكره في غير موضع في الموازنة،[٣] ولعل الآمدي في جميع هذه المواضع يعالج المعنى من خلال تركيز العلاقة بين عنصرين لغويين، وهذان العنصران في المثال الأخير هما (حميدا / رزئي)، فهو إذا لم يحمله على القلب تأوّله على الوجه الآتي:

«إذا كان لم يرد القلب وإنما أراد كفى على رزئي بمحمود أمر الطلل شهيدا، قيل: فبأي شيءٍ استشهد؟ وأين شهيده؟.».[٤]

وما نراه أن لفظة (عفوتَ) هي مناط الدلالة، ولا حاجة بنا إلى القلب، فتعفية الديار شاهد على رزء الشاعر، وهذا سبيل الاستدلال بالشاهد (المحسوس) على الغائب (المدرك بالذهن)، بخلاف ما يرى الآمدي الذي علّق الدلالة بلفظة (حميدا) فصار محمود أمر الطلل شاهداً على رزء الشاعر، مما جعل الغائب شاهداً على الحاضر، فاضطُرّ إلى استخدام القلب ليستقيم له المعنى، فيكون رزء الشاعر شاهدا على محمود أمر الطلل،وهو القائل:[٥]

إن شئت ألا ترى صبراً لمصطبرٍ   فانظر على أي حالٍ أصبح الطللُ

من هنا عارض ابن سنان تأويل الآمدي ورفض حمله على القلب،[٦] وإذا نحن تجاوزنا لفظة (حميدا)، وحملنا الكلام على القلب لصار الرزء دليلاً

---

(١) الآمدي: الموازنة: ص٣٩٨
(٢) ينظر: الآمدي: الموازنة: ١٩٤
(٣) ينظر: الآمدي: الموازنة، ١٩٤ وَ ٤٢٤ وَ ٣٩٨
(٤) الآمدي: الموازنة، ص١٩٦
(٥) الديوان: ٣/ ٦
(٦) ينظر: ابن سنان: سر الفصاحة، ص١١٥

على التعفية وهو مما لا يقبله العقل، ويتيح لنا الموقع النحوي للفظة (حميدا) أن نعدّها عنصراً منتجاً للدلالة الزائدة، إذْ ليست ركناً أساسياً في الإسناد، ومع ذلك جعلها الآمدي مناط الدلالة في البيت.

ولإيضاح المسألة نقول إننا أمام عناصر متعددة في هذا البيت:

تعفية الديار - محمود أمر الطلل - رزء الشاعر

وهي متدرجة في الحسية؛ إذ تأتي تعفية الديار عنصراً يحيل على مرجع يدرك بالحواس بينما يُعدّ رزء الشاعر عنصراً ذهنياً لا يمكن إدراكه بغير مظاهره الحسية التي تدل عليه، أما أمر الطلل فهو يمثل درجةً أعلى في التجريد، ولأن تكون التعفية دليلاً على رزء الشاعر، أقرب إلى العقل من أن يكون محمود أمر الطلل ورزء الشاعر محيلاً أحدهما على الآخر، محمولين على القلب وغير محمولين. أي إن الآمدي حصر العلاقة بين مدلولين، ونحن إذ نوسع هذه العلاقة نردُّ اعتراض الآمدي، أو على الأقل نُطلّ على المعنى من زاوية تختلف عن الزاوية التي عاين منها الآمدي الدلالات، التي لا يمتنع النسيج اللفظي للبيت من حملها.

د- الغريب ومجاوزة السنن:

ولم تكن هذه المآخذ مانعةً من الاعتراف لأبي تمام بحسن معرفته باللغة، إذْ ذكر صاحب تحرير التحبير أن أبا تمام أعرف من الآمدي باللغة،[(١)] وذكر صاحب الرسالة الموضحة أن أبا تمام «تناول أخلاقَ أعبيةٍ فأعادها حللاً يرف وشيها كما ترف خدود الرياض غب الحيا، وهذا كان مذهبه في جميع ما يلاحظه ويشير إليه من المعاني»،[(٢)] وذكر له حسن عبارته عن المعاني،[(٣)] ونقل عن

---

(١) يقول ابن أبي الإصبع: «وأبو تمام لا يشك أحد أنه أبصر من الآمدي باللغة، وأقعر منه بمعرفة اللسان العربي» ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير: ٢/٣٧٠

(٢) الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص ١٨١

(٣) ينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص١٨٥

الصولي إعجاب أهل العلم بصنيع أبي تمام بالمعاني التي يأخذها،[١] وذكر أبو العلاء المعري في غير موضع في شرحه لشعر أبي تمام تبحُّره في اللغة وذلك بقوله: «يجوز أن يكون الطائي سمعها في شعر قديم...»،[٢] ومع كثرة ما أُخذ على أبي تمام فقد ظلت أشعاره ملْمّاً لنقاد الشعر، والبلاغيين، فمثلت بذلك جانباً مهماً من الحركة النقدية التي بدأت تسير باتجاه النضج والتكامل منذ القرن الهجري الرابع، حتى إننا لو أسقطنا شعر أبي تمام من المؤلفات النقدية والبلاغية، التي ظهرت منذ القرن الرابع لسقط جانب بل أساس من الأسس، التي نهض عليها الفكر النقدي العربي في مختلف مراحله. كما كان لشعر أبي تمام نصيب وافر من الجهود النقدية المبذولة في العصر الحديث ضمن اتجاه في النظرية الشعرية الحديثة يرمي إلى نوعٍ من إعادة النظر فيما أُثر من أشعار المتقدمين، وما قيل فيها من آراء وما تعلق بها من أحكام. ولم يكن غريباً أن تلتفت النظرية الشعرية الحديثة إلى شعر أبي تمام في ضوء عنايتها بلغة الشعر، ومالها من فاعلية تجعل شعره يتوالد بشكل ذاتي يتجاوز العرف والعادة والتقليد.[٣] انطلاقاً من تعريفها للإبداع بوصفه «إعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد»،[٤] يتجاوز وظيفة اللغة القديمة بإفراغها من القصد الموروث لتصبح الكلمة «فعلاً لا ماضي له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة».[٥] إن هذه النظرة تؤمن أنه يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته، فلا طريقةَ علمةً نهائيةً في الشعر،[٦] وليس امتياز الشعر في كونه خاضعاً لقاعدةٍ ثابتة، بل في كونه سابقاً القاعدة، ومحرراً للطاقة الإبداعية،[٧] وتحرير الطاقة الإبداعية في الشعر لا يتم

---

(١) ينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة: ص١٨٥-١٨٦

(٢) شرح التبريزي: الديوان ٢/٤٦ وَ ١/ ٢١٠ وَ ٣/ ٩

(٣) ينظر: الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٧، ص٣٤-٣٥، وينظر: أدونيس: الثابت والمتحول ٢/١١٦-١١٧

(٤) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٠٨

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ص١٣١

(٦) ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص٤٣، وَأيضاً: اليافي، نعيم: أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٣، ص١٠٧

(٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١٠٩

بغير اللغة إذ هي وجوده الحسي الذي تتبدّى فيه ملامحه فتميزه من غيره من ضروب القول، «فالشعر فعل في اللغة لا يرضى بما يُتيحه التعوّد على استعمالها»،[١] إذ إنَّ أبا تمام انطلق في تجديده من اللغة، فكانت أشعاره من أكثر أشعار القدماء استجابةً للنظرية النقدية التي اتخذت من اللغة نقطة ارتكاز للكشف عن شعرية النصوص، والإجابة عن السؤال القديم الجديد إزاء حقيقة الشعر. وقد تنبهت النظرية الحديثة إلى أن شعر أبي تمام «من أفضل ما يمكن أن يأخذ فيه دارس بمقولات الحداثة من أشعار المتقدمين... ومعظم اختياراته[٢] تحمل حملاً على التأمل في العلاقة بين الأقاويل الشعرية والكلام العادي.».[٣]

---

(١) الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٣٣

(٢) استخدم الناقد حسين الواد لفظ الاختيارات في كتابه « اللغة الشعر في ديوان أبي تمام» بمعنى الانتقاء والاصطفاء من معجم اللغة وما تضمه من الغريب والوحشي من الألفاظ، لا بمعنى الاختيارات التي تنصرف إلى كتب الاختيار التي تلقّط فيها أبو تمام محاسن الشعر العربي القديم، تلك التي أشار الآمدي إليها في كتابه الموازنة وذكرها موضحاً منهج أبي تمام في جمعها في نص مسهب نذكره للدلالة على وعي الآمدي بسعة محفوظ أبي تمام من اللغة والشعر، يقول الآمدي:

«... الاختيار القبائلي الأكبر اختار فيه من كل قبيلٍ قصيدةً، وقد مرَّ على يدي هذا الاختيار، ومنها اختيار آخر ترجمته القبائلي، اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبير شيء للمشهورين، ومنها الاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام وأخذ من كل قصيدة شيئاً حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرْمة، وهو اختيار مشهور معروف باختيار شعراء الفحول، ومنها اختيار تلقّط فيه أشياء من الشعراء المقلين، والشعراء المغمورين غير المشهورين، وبوبه أبوباً، وصدّره بما قيل في الشجاعة، وهو أشهر اختياراته وأكثرها في أيدي الناس ويلقب بالحماسة، ومنها اختيار المقطعات وهو مبوّب على ترتيب الحماسة، إلا أنه يذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم والقدماء والمتأخرين وصدّره بذكر الغزل، وقد قرأت هذا الاختيار وتلقطتُ منه نُتَفاً وأبياتاً، وليس بمشهورٍ شهرةَ غيره، ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس...". الآمدي، الموازنة: ص٥١-٥٢، ونشير إلى أن المفهوم الذي قصد إليه المؤلف حسين الواد بلفظ الاختيار يوافق ما جاء عند صاحب الوساطة ينظر: الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢٢

(٣) الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ص٣٠

- **مفهوم الغريب:**

وتتبدى العلاقة الفريدة التي تربط الشاعر بلغته في مسألة الغريب، وهي قضية تتصل بالاستعمال اللغوي أكثر من اتصالها بالترادف الذي يحيل على التساوي، أي إن الغريب ليس ترك لفظةٍ مستعملةٍ مألوفةٍ إلى لفظةٍ وحشيةٍ غريبةٍ وعرةٍ،(١) فالغريب في اللسان هو الغامض من الكلام،(٢) وفي القاموس: الإغراب: الإتيان بالغريب،(٣) وفي الأطول في شرح التلخيص أن تكون الكلمة وحشيةً لا يظهر معناها،(٤) وبهذا عرف الجاحظ اللفظ الغريب،(٥) وقد شرط القدماء فيما شرطوا لفصاحة اللفظ أن يكون غير متوعرٍ أو وحشيٍ،(٦) ومثّل ابن سنان الخفاجي للغريب بقول أبي تمام: (٧)

لقد طَلَعتْ في وجهِ مِصرَ بوجههِ ... بلا طالعٍ سعدِ ولا طـائرٍ كهـلِ

«فإن كهلاً ها هنا من غريب اللغة، وقد روي أن الأصمعي لم يعرف هذه الكلمة وليست موجودة إلا في بعض شعر الهذليين.... وكهل لفظة ليست بقبيحة التأليف ولكنها وحشية غريبة لا يعرفها مثل الأصمعي»،(٨) وهذا يعني أنه ليست كلُّ لفظةٍ وحشيةٍ متنافرةَ الحروف قبيحةَ التأليف، فلفظة (كهل) غريبة لكنها ليستْ قبيحةً التأليف، ومما اجتمع له الغرابةُ وقبحُ التأليف - ونعني تأليف الحروف لا تأليف الألفاظ - ما تناقلته كتب

---

(١) ينظر: حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٦٤
(٢) لسان العرب: مادة / غ ر ب /
(٣) القاموس المحيط: مادة / غ ر ب /
(٤) ابن عربشاه الحنفي: إبراهيم بن محمد بن عربشاه عصام الدين الحنفي: الأطول في شرح التلخيص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية - بيروت ط١ ، ٢٠٠١، ١/١٩
(٥) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٨٠
(٦) الجاحظ، البيان والتبيين، ١/ ٧٦ وَ: ابن سنان: سر الفصاحة، ص٦٦
(٧) وفي الديوان: ..... بلا طالعٍ سعدِ ولا طائرٍ سهلِ. ٤/ ٥٢٣ والكهل بمعنى الضخم كما شرحها ابن سنان في سر الفصاحة، ص٦٧
(٨) ابن سنان: سر الفصاحة: ص٦٦- ٦٧

الأدب والأخبار عن عيسى بن عمر النحوي وقولته المشهورة التي تذكر في هذا الباب:

«ما لكم تتكأكؤون علي تكأكؤكم على ذي جِنّةٍ، افرنقعوا عني...».[1]

وقد أشار صاحب الوساطةِ إلى مبدأ الاصطفاء الذي كان مسؤولاً عن اختيار ألفاظٍ وتحييد ألفاظ أخرى مع بداية عصر التحضر، إذ عمد الناس إلى كل شيء ذيٍ أسماء كثيرة، واختاروا ألطفها موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها،[2] مما يعني أن المواد اللغوية التي ستصنّف في الغريب وفق مبدأ الاستعمال ستتسع، وسيضيق من ثَمّ مجال الاختيار أمام مستعملي اللغة، ولاسيما الشعراء الذين شُرط لفصاحة ألفاظهم خلوُّها من الغرابة، ولعل تنبه النقاد إلى غريب أبي تمام عائد إلى عدم استجابة أبي تمام لما أجراه الناس في عصره من اختيارٍ وتحييدٍ، بفعل معايشته الدائمة للغة، يدل على ذلك أنهم نعَوا عليه استخدام اللفظ الغريب مع وجود ألفاظٍ مألوفةٍ تؤدي غايته من جهة المعنى، ولا تخل بالوزن، من هنا وقفوا عند استخدامه لألفاظ مثل: اسحنفر، وابذعر، واسحنكك واطأد، وتكاعد، وأتأر، وطِلَخْف واشمعل[3].... وسيأتي تفصيل ذلك.

وأكثر من ذلك أن الألفاظ التي كانت تُعدّ في عصور سابقة ألفاظاً غريبةً قد تحولت على يديه إلى ألفاظ مألوفة، وقد عزا الجرجاني هذا إلى رغبة أبي تمام في «الاقتداء بالأوائل في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ ...».[4]

وتأسيساً على ذلك نقول: إن المفهوم اللغوي للغريب يختلف عن المفهوم الشعري له، أي إننا نميز الغريب سمةً في الألفاظ من الغريب سمةً في المعاني، وهو ما وقعت عليه تسمية الإغراب عند القدماء، وعرفه أسامة بن منقذ نقلاً عن قدامة: «هو أن يكون المعنى لم يُسبق إليه على جهة

---

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص٦٧

(٢) ينظر: الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص١٨

(٣) ينظر على سبيل المثال: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص٢٠ وما بعدها

(٤) الجرجاني،الوساطة: ص١٩

الاستحسان، قال: فيقال: طريف وغريب، إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثر لم يُسمَّ بذلك...».[1] أي إن مسألة الغرابة ظلت مرتبطةً بالاستعمال حتى على مستوى المعنى، وكذا نلمح عند الجاحظ تمييزاً ضمنياً بين الغريب في اللغة – على ما مرّ بنا – والغريب سمةً للمعنى إذ يقول: «والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع، وليس لهم في الموجود الراهن المقيم، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي معهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ....[2] من هنا عدَّ حازم الشعر الذي حسنت محاكاته وهيئته، وقلمت غرابته من أفضل الشعر، بخلاف الشعر الرديء، وهو «ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة...».[3] فالغرابة بهذا المعنى تتصل بالتعجيب الذي «يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك...»،[4] فالغرابة والتعجيب والإغراب بمعنى واحد.

ويرى حازم أن اقتران الغرابة والتعجيب بالتخييل يفضي إلى الإبداع،[5] فالإغراب إذن هو اللفظ الذي أحال به القدماء على المعنى الغريب، أي الطريف النادر، كما دلوا به على نزوع الشاعر إلى تسقُّط الغريب من الألفاظ اقتداراً ودالةً، وإلى قريب من هذا ذهب النقاد المحدثون، إذ ربطوا نزوع الشاعر إلى استعمال الغريب برغبته في الإغراب والتعجيب،[6] ورأوا أن استعمال الغريب لا يقل لطافةً ودقةً عن التشبيه والاستعارة.[7]

---

(١) ابن منقذ، أسامة بن مرشد بن علي: البديع في البديع في نقد الشعر، ص١٩٦. وينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص١٤٩–١٥٠ وقد ذكره ابن أبي الاصبع في باب النوادر، وسماه غيره التطريف. وذكر أنه نوعان: الأول أن يأتي الشاعر بمعنى نادر، والثاني أن يعمد الشاعر إلى معنى معروف ليس بغريب، فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره. ينظر ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ٥٠٦/٣ وَما بعدها

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ٥٠/١

(٣) القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٧٢

(٤) القرطاجني: منهاج البلغاء، ص٩٠

(٥) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، ص١٩

(٦) ينظر: الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٦٤

(٧) نفسه: ص٦٥

- **غريب أبي تمام بين النظرية القديمة والحديثة:**

لقد ربط النقاد القدماء بين ألفاظ الشاعر والعامل الزماني والمكاني، ولم يغفلوا العوامل الخلقية،[1] وهذه العوامل يختصرها نصٌّ لصاحب الوساطة يقول فيه:

«... وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر،ويسهل لفظ أحدهم ويتوعّر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، فإن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدْر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام... ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك...».[2] فالغريب إذن بوصفه ظاهرةً لغويةً يُرَدُّ إلى عواملَ ذاتيةٍ ترتبط بالطبع، ونعني بالطبع هنا التكوين الخلقي لا المذهب الفني المقابل للصنعة، كما يُرَدُّ إلى البيئة، مما أشار إليه صاحب الوساطة، وبرهن عليه بشعر عديّ وهو جاهلي، فإنك تجده «أسلس من شعر الفرزدق، ورجز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب».[3] وللعصر دوره، وهو عامل لا ينفصل بطبيعة الحال عن البيئة، لكنه يضم إلى جانب هذا العنصر عواملَ أخرى ثقافيةً واجتماعيةً واقتصاديةً. فالغريب إذن يعزى إلى البداوة أو إلى الطبع أو إلى العصر وبالتحديد العصر الجاهلي، غير أن أياً من هذه العوامل لم يكن وراء ظاهرة الغريب عند أبي تمام إذ هو شاعر حضري[4]، وبعيد عهدٍ بالجاهليةٍ، ومن

---

(١) ينظر: الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٧-١٨ ، وقد أشار إلى هذه العوامل محمود الربداوي في: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص٨٥

(٢) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٧-١٨

(٣) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٨

(٤) قال صاحب الوساطة: «ونسي أنه حضري متأدب وقروي متكلف»، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤٠

المجمع عليه أنه لم يكن شاعراً مطبوعاً،[1] ولو كان الطبع وراء الغريب في شعره لاستمر على وتيرة واحدة على نحو ما نجد عند رؤبة، وقد أشار صاحب الوساطة إلى أن من الشعراء من يعدل عن طريقته في القصيدة الواحدة، فيتنازعه[2] الطبع والرغبة في الإغراب «وربما افتتح الكلمة وهو يجري مع طبعه فينظم أحسن عقد ويختال في مثل الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق، ويتعسّف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن، ويمحو طلاوة ما قدْ قدّم...»،[3] وقد سبق أن أشرنا إلى أن صاحب الوساطة عزا غريب أبي تمام إلى الرغبة في «الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء»،[4] مما يعني أن غريب أبي تمام ليس ظاهرة لغويةً قدْر ما هو ظاهرة فنية، إذ إن الغريب يطمس الإحالة، ويبرز شكل العلامة، ويعزز وظيفة السياق، إذْ يلجأ المتلقي إلى الاستعانة بما يحيط باللفظ الغريب من قرائن، وما يربطه بالعناصر الأخرى من علائق للكشف عن المدلول، وصولاً إلى الوظيفة الإفهامية، وتحديد المعنى الذي يبحث عنه المتلقي والذي قد يكون أراده الشاعر.

وقد ردّت النظرية الحديثة نزوع أبي تمام إلى الغريب إلى عوامل ثقافيةٍ[5] قِوامها صلة الشاعر الدائمة بالشعر القديم «فالشعر القديم معين أبي تمام الذي لا ينضب، يمدّه بمعانٍ كثيرةٍ وبألفاظٍ جمّةٍ، ومن بينها الغريب الذي هجر

---

(١) ينظر: ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/٢٦٣

(٢) وإلى مثل هذا التنازع أشار بعض المحدثين وذكر أنه سمة من سمات اللغة في هذا العصر. ينظر: بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد. ص١١٩

(٣) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢٢

(٤) نفسه: ص١٩

(٥) ردّ بعض الدارسين نزوع أبي تمام إلى الغريب إلى حبّ التفرد، ينظر: بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد، ص٦٥، ورده في موضع آخر من الكتاب إلى سعة محفوظه من أراجيز العرب التي عُرف أصحابها بالتقعُّر في اللغة: ينظر: بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد، ص١٢٠

في عصر أبي تمام، فجاء هو واستفاد من كل هذا الكنز القديم...»،[1] إذ هو جزء من علاقة الشاعر بتراثه، فأبو تمام لم يرث المعاني وحسب، بل ورث ألفاظاً منها الفخم الجزل، ومنها اللين السهل، ومنها الكز الوعر،[2] وهي لابد ظاهرةٌ في شعره لأنها جزء من تكوينه الثقافي وجزء من صلته بتراثه، ولاسيما أن تجديده انطلق من عناصرَ كامنةٍ في تراثه، أعاد إحياءها وعمل على إمدادها بنسغ جديد، فالغريب - والحال هذه - والطباق والجناس والاستعارة، عناصر فنية وُجِدَت على قلةٍ في أشعار القدماء، فتناولها أبو تمام وأعاد خلقها، وجعل منها مرتكزاً أساسياً في إبداعه وتجديده، وعلى هذا نقول إن أبا تمام لم يقطع صلته بتراثه، إذ تمثله خير تمثُّل، وأشربه ذهنه وعقله، حتى غدا الموروث الشعري معجمه الذي يردد فيه النظر حيناً بعد حين، ولئن كان الشعر بعامة اختياراً تتيحه اللغة للشعراء، فقد جاء أبو تمام وقام باختيار آخر أتاحه له الموروث الشعري، فجاء شعره حافلاً بما كان يمر لمحاً عند الشعراء القدماء، فتحولت هذه اللمحات على يده إلى ملامحَ فنيةٍ، وقواعدَ وأركانٍ عليها يقوم شعره وبها يتفرد. وقد تكون كثرة مدارسته للغريب وممارسته جعلت اللفظة التي نعدها أو يعدها عصره غريبةً، جعلتها مألوفةً، زالت عنها الوحشة، فاستخدمها استخدام اللفظة المألوفة،[3] ولعل أبا تمام قد حاول نقل هذه المدارسة والممارسة من خلال شعره إلى المتقبلين. وإذا نظرنا إلى الثقافة بوصفها مكوناً من مكونات العصر،[4] كان عصر أبي تمام وراء

---

(١) الربداوي: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص٨٧

(٢) أكد العسكري أهمية سعة المحفوظ من الشعر واللغة وعدَّها من فضائل الشعر إذْ قال: «ومن أفضل فضائل الشعر. أن ألفاظ اللغة إنما يؤخذ جزلها وفصيحها، وفحلها وغريبها من الشعر... ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبين النقص في صناعته...»، العسكري، كتاب الصناعتين: ص١٥٦

(٣) ينظر: الربداوي: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص٨٩

(٤) أشار نعيم اليافي إلى الصلة الوشيجة بين الإبداع الأدبي الخاص والإبداع المعرفي العام يتطور أحدهما بتطور الآخر، وينحسر بانحساره. ينظر: اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، ص١٣٣

الظواهر التي وسمت شعره، وجعلته صاحب مذهب فني في الشعر،غير أن هذا لا يعني تحييداً لعوامل ذاتية وُجِدَتْ في شخصية أبي تمام، فجعلته يستجيب بهذه الطريقة إلى ما انتهى إليه من علوم عصره والعصور التي سبقته .

ومع ذلك فإن لغة الشاعر شيء وعلمه باللغة شيء آخر، إذ لا يحق لنا الحكم على شعرية اللغة من خلال ما تنقله لنا المصادر من أدلة على علم الشاعر وحذقه اللغةَ، إذ إن حكماً من هذا النوع لابدّ من أن ينهض على أدلة توفرها نصوص الشاعر نفسها، وهذه الأدلة بطبيعة الحال يجب أن تشهد على شعرية اللغة، لا على العلم الواسع بها.

ولعل الجرجاني سبق إلى الإشارة إلى أن المزية لا تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها ولكن من أجل القدرة على التأليف على ما يقتضي الغرض الذي يؤمه الشاعر،(١) وعلى هذا ميزت النظرية القديمة في مراحلها المتأخرة لغة الشاعر من لغته الشعرية، فالعلم بلغة الشاعر ينصرف إلى النظر في ألفاظه ومفرداته أي في معجمه اللغوي، وهذا متصل بعمل الناقد، ويتصل بالشاعر من جهة سعة محفوظه من اللغة، بينما ينصرف العلم باللغة الشعرية إلى طريقة التأليف وهيئات تركيب الكلام وهذا يهم الناقد والشاعر معاً، ولسنا ندعي أن هذه الفكرة كانت غائبةً عن أذهان النقاد الأوائل، ولكن هذا الفصل بين الحقلين كان موجوداً في طبيعة التباين الذي وجد بين الفئات التي تناولت الشعر بالنقد والمدارسة، ما بين لغويين ورواة، وكتاب ومتأدبين، ولسنا في معرض تتبّع مسارات الفكر النقدي في تناوله للشعر العربي، ولكننا نودّ أن نؤكد مع الجرجاني أن علم الشاعر باللغة شيء مختلف عن لغته الشعرية: فالأول: متصل باللغة بوصفها معجماً مشتملاً على عددٍ من الألفاظ التي هي أوضاع اللغة، ويفترض أنها محدودة قياساً إلى المعاني؛ بحسب رأي الجاحظ. وهذا العلم «لايعدو أن يكون علماً باللغة وبأنفس الكلِم

---

(١) ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص١٩٣

المفرَد، وبما طريقه طريق الحفظ دون ما يستعان عليه بالنظر، ويوصَل إليه بإعمال الفكر».[1] أما الثاني: فهو متصل بأمور «تدرك بالفِكَرِ اللطيفة، ودقائق يوصَل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صوابٍ دركاً فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأٍ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظرٍ وفضل روية، وقوة ذهن، وشدة تيقظ.»[2] من هنا لم تجب المزية للّفظة مقطوعةً مرفوعةً من الكلام الذي هي فيه، ولكنها تجب لها «موصولةً بغيرها ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها».[3] وما نودُّ قوله أن النظرية الشعرية القديمة وقفت عند غريب أبي تمام بوصفه ظاهرةً تنتمي إلى معجم اللغة، وهذا عائد إلى طبيعة النقد العربي الذي نشأ في بيئة علماء اللغة، بينما عدته النظرية الحديثة ظاهرةً فنيةً موصولةً بالظواهر الفنية الأخرى، على الرغم من استناد النظرية الحديثة إلى اللغة أيضاً، غير أنها عدتها نقطة انطلاق للكشف عن المبادئ الجمالية التي تصنع فرادة النص الأدبي وتتحول باللغة من مستوى الإفهام والإيصال إلى مستوى الشعرية. ونحن إذا أردنا تتبع هذه الظاهرة في ديوان أبي تمام لوجدنا أن مدائحه المبنية على الثاء والضاد من أكثر القصائد احتفالاً بظاهرة الغريب.[4] إذْ إن قراءةً متأنيةً لمدائحه التي على الضاد مثلاً تكشف أن المادة اللغوية واحدة، أو تكاد تكون واحدةً، مما جعل المعاني بفضل ذلك متقاربةً أيضاً، وتُصنَّفُ الضاد في الدراسات

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٣٠٢

(٢) نفسه: ص٧٧

(٣) نفسه: ص٣٠٨- ٣٠٩

(٤) ينظر: الديوان: ١/٣١١ وَ ١/٣٢٣ وَ ٢/٢٨٣ وَ ٢/٢٨٧ وَ ٢/٢٩٤ وَ ٢/٣٠١ وَ ٢/ ٣٠٨وَ ٢/٣١٧ ويلاحظ أن أبا تمام لم ينظم رثاءً على الضاد ولا فخراً، أما في الهجاء فله ثلاث مقطعات: الأولى في ستة أبيات والثانية في ثلاثة أبيات، والثالثة في أربعة أبيات: الديوان:٤/ ٣٨٩- ٣٩٠-٣٩١ وله مقطعة واحدة في الغزل في أربعة أبيات: الديوان: ٤/٢٣٠ وأخرى في الأوصاف في ثلاثة أبيات، الديوان: ٤/٥١٧ وله قصيدة في ثلاثة عشر بيتاً في باب المعاتبات، الديوان: ٤/٤٦٦

الصوتية ضمن الحروف الرِّخوة، والرخاوة «ضد الشدة، أي جريان الصوت عند النطق بالحرف، وذلك لضعف الاعتماد على مخرجه...»،[1] كما تُصنف ضمن الأصوات الاحتكاكية،[2] وحروف الاستعلاء و«وهو ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى»،[3] وهي من حروف الإطباق.[4] وقال عنها سيبويه «ليس شيءٌ من موضعها غيرها"،[5] والضاد حرف ميز اللغة العربية حتى كني العرب بالناطقين بالضاد.[6] ولعل رصد العناصر اللغوية التي تشكل القافيةَ أو جزءاً منها يتيح لنا تتبع حركة المعنى بين الدلالة اللغوية والدلالة الشعرية، كما يتيح لنا تتبع حركة المعنى بين الدلالات الشعرية من نصٍ لآخر بحسب السياق الذي يعمل الشاعر على تشكيله من أجل توفير بيئة لغوية تلائم من الناحية الدلالية اللفظَ المرادَ تعليقُ المعنى به.

- الغريب وحركة المعنى :

ونحن إذا عارضنا هذه العناصر التي اختارها الشاعر - وجلُّها من الغريب - بمواد اللغة، وضابطنا في ذلك المعجم لأنه يمثل الوجود الموضوعي لمواد اللغة وجدنا أن الشاعر في قافية الضاد أتى على معظم المواد اللغوية التي اشتمل عليها المعجم في هذا الباب، مستخدماً آليات الاشتقاق التي تتيح له تنويع المعنى بحسب ما تفرضه علاقة العنصر اللغوي بغيره من العناصر، ويتضح هذا في الجدول الآتي:

---

(١) سيبويه: الكتاب: ٤/ ٤٣٤ وأيضاً: بوبو: مسعود: دراسات في اللغة، مطبعة ابن حيان، دمشق ١٩٨٤، ص١٤٨

(٢) بوبو: دراسات في اللغة، ص١٤٨

(٣) نفسه: ص١٤٩

(٤) سيبويه، الكتاب: ٤/ ٤٣٦

(٥) نفسه: ٤/ ٤٣٦

(٦) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين: ١/٣٦ وَ: ابن سنان: سر الفصاحة: ص٥٦ وَ: برجشتراسر: التطور النحوي، تر: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٨٢م، ص١٨

- باب المديح: قافية الضاد

القصيدة	عدد الأبيات	ألفاظ القافية
١- في مديح خالد بن يزيد	أحد عشر بيتاً	الحفضُ - الحَرَض - تتنحضُ - الجَرَضُ - مَرَضُ - معترضُ - الغُرُضُ - الغَرَضُ - منقبضُ - عوَضُ - ينتقضُ
٢- في مديح عياش وعتابه	ثمانية وعشرون بيتاً	إغريض - وميضُ - أريض - غموض - أخوضُ - غضيضُ - مهيضُ - حضيضُ - القبيضُ - النحيضُ - الرحيضُ - مأبوضُ - مفضوضُ - الغروضُ - بيضُ - المفيضُ - أنيضُ - التعريضُ - عروضُ - المخفوضُ - التحريضُ - القريضُ - العريضُ - تفيضُ - بغيضُ - نهوضُ - رفيضُ - مقبوضُ - مريضُ
٣- في مديح دينار بن عبد الله	ستة وعشرون بيتاً	المآبضُ - ماحضُ - بارضُ - عائضُ - العوارضُ - الغوامضُ - الفوائضُ - ناقضُ - رابضُ - خافضُ - نافضُ - النضانضُ - المراكضُ - نوابضُ - روامضُ - فائضُ - ماخضُ - راحضُ - فضافضُ -غائضُ -جائضُ - قابضُ - هائضُ - خائضُ - قارضُ - يعارضُ - رائضُ
٤- في مديح أحمد بن أبي دواد	خمسة وعشرون بيتاً	مقوّضا - مغّرضا - الأضا - أومضا - مبغضا - الغضى - انقضى - ما غمضا - ما غيضا - عُوّضا - ريّضا - ينتضى

		- أبيضا - المرتضى - فيما مضى - فروّضا - تبرُضا ـ مُعرّضا - مبغّضا - قدقضى - تدحضا - ينهضا - أن يُنقضا - ممرّضا - مفوّضا - بالرضا
٥- في مديح ابن أبي دواد	ثمانية وعشرون بيتاً	إيماضِ - الأغراضِ - الإعراضِ - اغتماضي - بياضِ - بمراضِ - الإغماضِ - ابن مُضاضِ - انتفاضِ - الفضفاضِ - النضناضِ - مستفاضِ - البرّاضِ - الأنقاضِ - إياضِ - العُرَاضِ - الأعراضِ - الأغراضِ - الوفاضِ - مخاضِ - رواضِ - قاضِ - الرياضِ - مواضِ - انقباضِ - مضّاضِ - الحياضِ - الإنباضِ - التقاضي
٦- في مرض أحمد بن المعتصم	تسعة أبيات	غُمُضِهْ - مضضهْ - معترِضِهْ - مفترِضِهْ - جَرَضِهْ - عَرَضِهْ - فُرَضِهْ - غرَضِهْ - منتقضِهْ - مرضِهْ

إن مقارنةً بسيطةً بين المواد اللغوية في هذا الجدول ومواد اللغة في المعجم في باب الضاد، توضح الآليات التي اعتمدها الشاعر، للإفادة من الدلالات التي تحملها المادة اللغوية، وتحويلها من حالة السكون المعجمية إلى حالة الاستعمال التي لا تقف عند مستوى الإيصال، بل تتجاوزه إلى مستوى التأثير. ويتضح التحول من مستوى المعجم إلى مستوى الاستعمال على النحو الآتي:

المادة اللغوية في المعجم في باب الضاد	المادة اللغوية في قافية الضاد في باب المديح
مادة أبض	مأبوض – مآبض – إباض
مادة أرض	أريض
مادة أضض	
مادة أنض	أنيضُ
مادة أيض	
مادة برض	البرّاض – بارض – تبرّضا
مادة بضض (بضّ)	
مادة بعض	
مادة بغض	بغيض – مبغِضا – مبغَّضا
مادة بوض	
مادة بهض	
مادة بيض	أبيضا – بيضُ – بياضِ
مادة جرض	الجَرَض – جَرَضه
مادة جضَضَ (جضّ)	
مادة جهض	
مادة جيض (جاض)	جائض
مادة حبض	
مادة حرض	الحَرَض – التحريضُ
مادة حضض (حض)	حضيضُ
مادة حفض	الحَفَضُ
مادة حمض	
مادة حوض	الحياض
مادة خرض	
مادة خضض (خضّ)	المخفوض – خافض
مادة خفض	أخوضُ – خائض
مادة خوض	
مادة دأض	
مادة دحض	تدحضا
مادة دخض	
مادة دضض (دضّ)	
مادة دفض	

مادة دهض	
مادة ربض	رابض
مادة رحض	الرحيضُ – راحضُ
مادة رضض (رضّ)	
مادة رفض	رفيضُ
مادة ركض	المراكضُ
مادة رمض	روامض
مادة روض	الرياض – رائض – ريضا – فروّضا
مادة عرض	عروضُ – العريضُ – العوارضُ – يعارضُ – الإعراضِ – العُرَاضِ – الأعراضِ – معترضِه – عَرَضِهْ
مادة عضض (عضّ)	
مادة علض	
مادة عوض (عاض)	عِوَضُ – عائضُ – عُوِّضا
مادة غبض	
مادة غرض	الغُرُضُ – الغَرَضُ – إغريضُ – الغُرُوضُ – مغرّضا – الأغراض (بمعنى الرحال) – الأغراض (بمعنى المرامي) – غرَضِهْ
مادة غضض (غضّ)	غضيضُ
مادة غمض	غموضُ – الغوامضُ – ما غمضا – اغتماضي – الإغماض – غُمُضِهْ
مادة غيض (غاض)	غائضُ – غيَّضا
مادة فحض	
مادة فرَض	فُرضةْ – مفترضةْ
مادة فضض(فضّ) وَ فضفض	مفضوض – فضَافضُ – فضفاض
مادة فوض	مفوَّضا
مادة فيض	المفيضُ – تفيضُ – الفوائضُ – فائضُ – مستفاض
مادة قبض	منقبضُ – القبيضُ – مقبوضُ – قابضُ – انقباض
مادة قرض	

مادة	الألفاظ
مادة قضض (قضّ)	القريضُ - قارضُ
مادة قوّض	
مادة قيض	مقوِّضا
مادة كرض	
مادة لضض	
مادة لكض	
مادة محض	ماحض
مخض	ماخض - مخاض
مادة مرض	مَرَضُ - مريضُ - ممرِّضا - مراضِ - مرضِهْ
مادة مضض	مُضاضِ - مضَّاضِ - مضضِهْ
مادة نبض	نوابض - الإنباض
مادة نحض	تنتحضُ - النحيضُ
مادة نضض	النضانض - النضناض
مادة نعَض	
مادة نغض	
مادة نفض	نافض - انتفاض
مادة نقض	ينتقضُ - ناقض - ينقضا - الأنقاضِ - منتقضِهْ
مادة نوض	
مادة نهض	نهوضُ - ينهضا
مادة نيض	
مادة وخض	
مادة ورض	
مادة وضض	
مادة وفض	الوفاض
مادة ومض	وميض - أومضا - إيماض
مادة هرض	
مادة هضض (هضّ)	
مادة هلض	
مادة هيض (هاض)	مهيض - هائض
مادة يضَضَ	

أما المواد اللغوية: الأضا – الغضى – انقضى – ينتضى – المرتضى – مضى – الرضا – رواضِ – قاضِ – مواضِ – التقاضي . فهي لا تنتمي إلى باب الضاد في المعجم.

إن نظرةً سريعةً إلى الجدول السابق توضح تقاطع المواد المستعملة في القافية مع مواد المعجم، كما تظهر جملةً من النقاط نوجزها في الآتي:

١- إن الألفاظ التي تتسم بتنافر حروفها لم تردْ في ألفاظ القوافي من قبيل (دضض – لضض خضض – هلض – يضض)، مما يدل على أن أبا تمام ابتعد عن المتنافر من ألفاظ الغريب، وتجافى عما كان كزاً مستكرهاً، واقتصر منه على ما كان سلس النظام خفيفاً على اللسان، مما يجعل اللفظ الغريب محققاً للشرط الأول الذي شرطه علماء اللغة لفصاحة اللفظ، وهو ائتلاف حروفه بحسب ما جاء عن الخليل في مقدمة العين، وعن سيبويه في آخر كتابه.(١)

٢- تتيح آليات الاشتقاق للشاعر استخدام المادة اللغوية الواحدة في إنتاج أكثر من معنى مع الاحتفاظ بظلال المعنى الأصلي .

٣- تكسب البنية الصرفية للقافية المادةَ اللغويةَ القدرةَ على الدخول في نسق القوافي، والنهوض بوظيفة دلالية وموسيقية على ما سنبين لاحقاً.

٤- تكوّن المادة اللغوية في المعجم نواةً لحقلٍ استبدالي واسع، يضيق مجاله حين تسد هذه المادة جانباً دلالياً في المعنى الذي يقصد إليه الشاعر،

---

(١) ينظر: العين ١/ ٥٥ وما بعدها، بالإضافة إلى ما أورده الخليل من ملاحظ في ائتلاف الحروف في بداية أبواب المعجم، ينظر على سبيل المثال الباب الأول: باب العين مع الحاء والهاء والخاء والغين إذ قال في مفتتَح الباب: «إن العين لا تأتلف مع الحاء في كلمة واحدة لقرب مخرجيهما.....» العين ١/ ٦٠

وقد درس سيبويه مخارج الحروف وائتلافها في آخر كتابه معتمداً آراء الخليل، ينظر الكتاب: ٤/ ٤٣١، وما بعدها وأشار إلى ائتلاف الحروف ابن سنان في سر الفصاحة ص٥٧ وَ٦٤والجاحظ في البيان والتبيين ١/ ٣٩

ويضيق أكثر حين يعرضها الشاعر على معايير اللغة في مستوى التركيب، أي في مستوى النحو، وعند المستوى الصرفي يضيق مجال الاختيار أكثر لتغدو لفظة بعينها هي التي تنهض بوظائف الدلالة، وتشكيل نسق القافية، أي إن مجال الاختيار مرتبط بصورة وثيقة بتراتب مستويات اللغة بدءاً بالمستوى الدلالي وانتهاءً بالمستوى الصرفي، ولم نقل انتهاءً بالمستوى الصوتي، لأن مستوى الصوت هنا هو الذي وضع حدود الجداول الاستبدالية؛ نعني بذلك أن الضاد شكلت حدوداً لحقولٍ استبدالية؛ متنوعة يسعفنا المعجم في حصرها وتقييدها.

٥- تمثل المواد اللغوية التي لا تنتمي إلى باب الضاد حقلاً استبدالياً أوسع بكثير من الحقول التي يشكلها باب الضاد في المعجم، وهي بطبيعتها غير قابلة للحصر، أو لنقل إنها بحاجة إلى جهد أكبر في حصرها، إذ إن علينا العودة إلى ألفاظ اللغة التي تشكل الضاد عيناً فيها، ثم إنه يشترط في اللام أن تكون حرف مد (الألف/ الياء) بحسب ما تفرضه القافية، وعلى هذا يدخل في حقل الاختيار أفعال على زنة (فَعَلَ وانفعَل وتفاعَل) معتله اللام بالألف وما اشتق منها {مضى - ينتضى - المرتضى - التقاضي (مصدر)} وصيغة (الفاعل) مما كانت عينه ضاداً ولامه ياءً وما جمع منها على فواعل (رواضٍ - قاضٍ - مواضٍ) .

فلو رصدنا مثلاً مادة /غ ر ض/ في هذا الباب وجدنا أنها تظهر في جميع قصائد الباب خلا قصيدةً واحدة. ويلاحظ أن أبا تمام يستعمل هذه المادة للدلالة على حزام الرحل، فهو إذ ذاك يتصل بوصف الناقة أو الفرس، كما يستعملها للدلالة على هدف يرمى فيه، فهو إذْ ذاك مرتبط بوصف الممدوح الذي يصيب شاكلة الأمور كما يصيب السهم الرمية. يقول في القصيدة الأولى:

سهمُ الخليفةِ في الهيجا إذا سُعِرتْ ... بالبيض والتفَّتِ الأحقــابُ والغُــرُضُ

بذلكَ السَّهم ذي النَّصلينِ قد حُفِــزا ... بريشِ نَسرينِ يُرمى ذلك الغَــرَضُ

وقد حمل الشراح قوله «والتفت الأحقاب والغُرُضُ» على المثل إذ يقول أبو العلاء المعري: في ذكرى حبيب: «...وهذا مَثَلٌ مثْلُ قولهم قد التقى البطانُ والحَقَبُ، يُعنى بذلك أن الأمر قد عظم وصعب، لأن البطان إذا اجتمع مع الحقب فقد اضطرب حمل البعير...».(١) وفي القاموس المحيط: الغَرْض للرحل كالحزام للسرج.(٢) وقد استخدمها بالدلالة الثانية في القصيدة السادسة:(٣)

سهمٌ مــنَ المُلْــكِ لا يُــضيِّعُهُ ... باديهِ حتَّى يهتزَّ فــي غرضِــهْ

أما في القصيدة الثانية فهو يستعملها بمعنى الحزام للدلالة على ما تلاقي الإبل من مشاق السفر، إذ أنحلتها وعورة المسالك إلى الممدوح حتى ذهب لحمها فجالت غُروضها: (٤).

بالمهاري يَجُلنَ فيه وقــد جــا ... لتْ على مُسنَماتِهنَّ الغُــروضُ

وقد برز التماثل بين حركة النوق في البيد وحركة الغروض على مسنماتها، من خلال التجنيس القائم بين (يجلن / جالت)، وعلى الرغم من استخدام هذا الفعل استخداماً، يحيل على دلالة معجمية غير أنه منح البيت إطاراً تصويرياً يجعلنا نتساءل عن عناصره؛ إذ ثمة حركتان في البيت؛ حركة النوق وحركة الغروض، وهما حركتان متلازمتان، غير أن الحركة الأولى حركة مطلقة، والثانية مقيدة، وفي هذا التقابل بين الحركتين تولد عناصر الإطار التصويري الذي يعد اللفظ الغريب جزءاً أساسياً في شعريته.

(١) الديوان: ٢/ ٢٨٥

(٢) القاموس المحيط: مادة / غ ر ض /

(٣) الديوان: ٢/ ٣١٨

(٤) الديوان: ٢/ ٢٩٠

وفي القصيدة الرابعة: تشكل هذه المادة جزءاً من سلسلة قائمة على التقسيم غير أن نهوضها بوظيفة صوتية إلى جانب وظيفتها الدلالية يجعلها أكثر بروزاً من الأقسام الأخرى؛ يقول أبو تمام في مطلع القصيدة:(١)

أهلوكِ أضحَوا شاخِصاً ومُقوِّضا ... ومُزَمِّماً يصفُ النَّوى ومُغرِّضا

إنْ يَدْجُ ليلكَ أنَّهُم أمّوا النِّوى ... فلقد أضاءَ وهُمْ على ذاتِ الأضا

بُدِّلتَ من برقِ الثُّغورِ وبردِها ... برقاً إذا ظعنَ الأحِبَّةُ أومَضا

ولعل فكرة تبدل الزمان تقترن عنده بفكرة استعداد القوم للرحيل، وما يقترن بهذا الاستعداد من أفعال الهدم والتقويض، والشدّ والحزم، حتى إن هذه الفكرة لتبرز في مطلع القصيدة الخامسة إذ يقول:(٢)

بُدِّلتْ عَبرةً مِنَ الإيماضِ ... يومَ شدّوا الرِّحالَ بالأغراضِ

وهنا تأتلف فكرة الوميض بفكرة الرحيل وما يقترن به من أفعال. ويذكر في البيت السابع عشر الأغراض بمعنى المرامي:(٣)

بِكَ عادَ النِّضالُ دونَ المساعي ... واهتدينَ النِّبالُ للأغراضِ

وغدَتْ أسهمُ القبائلِ أيقا ... ظاً وكانتْ قد نُوِّمتْ في الوفاضِ

غير أن ثمةَ تحويراً طرأ على علاقة العناصر بعضها ببعض؛ إذ لم تعد العلاقة بين الممدوح والنبل علاقةَ مشابهةٍ غرضها التركيز على صفةٍ مخصوصةٍ في الممدوح؛ وهي دقة النظر في تصريف الأمور، فنحن هنا أمام علاقة تحتاج إلى عمليات استدلالٍ أوسعَ لأنها كنائية، والكناية أبلغ في التعظيم

---

(١) الديوان: ٢/ ٣٠٨

(٢) الديوان: ٢/ ٣١٣-٣١٤

(٣) أصل النضال في الرمي؛ وذلك أن يرمي الرجلان والجماعة في الغَرَض ليُنظر أيّهم أرمى، ثم نُقل إلى الحرب والتفاخر. ينظر: الديوان بشرح التبريزي: ٢/ ٣١٣، وينظر: القاموس المحيط: مادة / ن ض ل /

وأدعى إلى التقديم،[1] مما جعل الدلالة كامنة، لا في تحقيق المساعي وحدَه، ولا في اهتداء النبال للأغراض وحدَه، ولكن في العلاقة بينهما وهي علاقة قائمة على الترادف، مما يجعل مسار الدلالات موجهاً ليعزز فكرة مكانة الممدوح وما تحقق بأخذه زمام الأمور، وهي فكرة تتحقق عبر المقابلة بين حالين يكثر ورودهما في مدائح أبي تمام، من خلال اقتران فعلي (غدت.... وكانت...) وهذا ما سنلمسه في أثناء الوقوف على الجوانب التركيبية في شعره .

ولعله من غير المنصف أن ندعي أن الغريب كان وقفاً على ألفاظ القافية، غير أن القافية غالباً ما تكون نواةً دلاليةً تجتذب إلى دائرتها ألفاظاً تُصنَّف – لقلة استعمالها – في الغريب، فعندما يقول أبو تمام:[2]

ما شددتُ الأوذامَ في عُقدِ الأكـــــ ـــرابِ حتَّى وردتُ مِلءَ الحيــاضِ

فإنه يستعمل الأوذام والأكراب،[3] إذ هي بسبب من الحياض التي تشكل عنصراً دلالياً يحيل على معاني الكرم في البيت، مما يجعله عنصراً أساسياً لا ينهض المعنى بغيره .

ويظهر هذا العنصر في قصيدة أخرى من الباب في قوله:[4]

مُعيدينَ وِردَ الحوْضِ قد هدَّم البِلَى نَصائِبَه وانمـــحَّ منْــه المــراكضُ

---

(١) ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: رسائل الجاحظ، رسالة في نفي التشبيه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ١/ ٣٠٧

(٢) الديوان: ٢/ ٣١٥ وذكر ابن رشيق أن أبا تمام كان ينصب القافية ليعلق الأعجاز بالصدور «ولا يأتي به كثيراً إلا شاعر مصنِّع كحبيب ونظرائه» العمدة، في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٣٧٨.

(٣) الأوذام: واحدها وَذَم، وهي سيور تُشَدُّ من عرا الدلو إلى عراقيه، والأكراب: جمع كَرَب وهو ما يُشدُّ على العراقي ويثنى عليها من الرشاء. ينظر: شرح الديوان: ٢/ ٣١٥، والقاموس المحيط: مادة / ك ر ب / وَ / و ذ م / والعروة من الدلو: مقبضه، والعَرقُوة: كتَرقُوة ولا يضم أولها، والعرقوتان خشبتان يعرضان عليها كالصليب، ينظر: القاموس المحيط، مادة: / ع ر و/ ، / ع ر ق / .

(٤) الديوان: ٢/ ٢٩٨

إذْ استلزمته لفظة أخرى هي لفظة «المراكض»،[1] ولعل هذا الضرب من الغريب – نعني الذي يرد في حشو البيت – هو ما أطلق على أبي تمام لسان عائبيه، إذ نَعَوا عليه اختياره ألفاظاً غريبةً تنهض بوظيفتها الدلالية والموسيقية ألفاظ مألوفة قريبة، كقوله:[2]

لتكـــاءَدنني غِمـــارٌ مـــن الأحــــــداثِ لـــم أدرِ أيَّهـــنَّ أخُـــوضُ
أتْـــأرَتنيَ الأيَّـــامُ بـــالنظرِ الـــشَّزْ رِ وكانت وطرفُها لـــي غَـــضِيضُ

ومما يلفت في استخدام أبي تمام لهذه الألفاظ هو وضعها في إطار تصويري يعزز دور السياق في كشف دلالة اللفظ الغريب، فهو عندما يستخدم لفظ «النضناض» وهو الكثير الحركة من الحيات، يقرنها بفكرة ترددت كثيراً في مدائحه وهي تعلق آمال القوم بالممدوح وذلك حين يقول:[3]

إليكَ سرى بالمـــدحِ قـــومٌ كـــأنَّهُم على الميسِ حيَّاتُ اللِّصابِ النَّضانِضُ

أو بفكرة قريبةٍ منها، هي فكرة السعي لتحقيق الآمال في قوله:[4]

والفتـــى مـــنْ تَعرّقتـــه الليـــالي والفيـــافي كالحيَّـــةِ النَّـــضناضِ

---

(١) المراكض: جمع مركض وهي نواحي الحوض التي يرتكض فيها الماء، ينظر: شرح الديوان ٢/ ٢٩٨ والقاموس المحيط: مادة / ر ك ض /، وارتكض بمعنى اضطرب.

(٢) الديوان: ٢/ ٢٨٨، وتكاءدني الأمر ثقُل عليّ وشق، وفي القاموس: تكادّني وتكاءدني: شقّ علي، وأتأره بصره: إذا أتبعه إياه بحدّة، وشزره: نظر إليه بمؤخّرعينه. ينظر شرح الديوان: ٢/ ٢٨٨، وفي القاموس: أتأرته وأتأرت إليه البصر أتبعته إياه، وأتأر إليه النظر: أحدّه.

(٣) الديوان: ٢/ ٢٩٧، الميس : شجر تعمل منه الرحال، اللصاب: جمع لِصب: وهو موضع ضيق في الجبل ونضانض: جمع نضناض وهو الكثير الحركة من الحيات. ينظر شرح الديوان: ٢/ ٢٩٧وَ ابن المستوفي الإربلي: النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، تح: خلف نعمان – دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط١ ٢٠٠٢، ١٠/ ٨١والقاموس المحيط: مادة / م ي س / ، / ل ص ب / ، / ن ض ض /

(٤) الديوان: ٢/ ٣١٠

إذ يشكل هذا اللفظ عنصراً أساسياً في الصورة التي لا تستقيم بغيره، لذا فإن اللفظ الغريب ينهض بوظيفة جمالية إلى جانب وظيفته الإحالية، فعلى الرغم من اقتصار اللفظ الغريب أحياناً على المعنى المعجمي، إلا أنه ينهض بوظيفة تثبت قدرته على تأدية وظائف متنوعة بحسب المواقع التي يشغلها في السياق، مما يجعل الألفاظ في شعر أبي تمام بعامة تتصف بالحيوية وتتسم بالنشاط.[1] ويغدو اللفظ الغريب أكثر بروزاً حين يتجاوز الشاعر غرابته مسنداً إليه وظيفة جماليةً مصدرها الاتصال الوثيق بالعناصر اللغوية الحاضرة في السياق، وعلى المستوى الاستبدالي يصبح اختيار اللفظ الغريب استجابةً للفروق الدقيقة التي يحققها في المعنى المناط بدلالته: فإذا رصدنا حركة المادة اللغوية / أ ب ض / من باب الضاد: وهي المادة الأولى من باب الضاد في القاموس المحيط: وأبض البعيرَ يأبُضه: شدَّ رسْغ يده إلى عضده حتى ترتفع يده عن الأرض، والمأبِض باطن الركبة، ومن البعير باطن المِرْفق.[2] وجدنا أن استخدام أبي تمام هذا اللفظ يتنوع، مابين استخدام حقيقي، وآخر مجازي، مما يعني أن اللفظ الغريب يدخل في علاقات متنوعة تتيح له أن يتجاوز معناه الحرفي لينهض بوظائف يسندها إليه السياق بحسب الموقع الذي يشغله، ومن ثم تختلف قيمته باختلاف الوظيفة التي ينهض بأدائها، ففي قوله:[3]

مهاةُ النَّقا لولا الشَّوى والمــآبِضُ   وإن مَحَضَ الإعراضَ لي منــكِ مــاحِضُ

يحرر الشاعر الصورة مما قد يعلق بها من شبهة المطابقة، التي تنذر بإلغائها من جراء وجود عناصر تنافي القيم الجمالية، التي يستحب وجودها

---

(١) ينظر: السعدني، مصطفى: قراءة المعنى الشعري، منشأة المعارف الإسكندرية - ١٩٩٤م، ص٣٧

(٢) ينظر: القاموس المحيط مادة/ أ ب ض/، وأيضاً: كتاب الملاحن: معجم تراثي في الدلالات غير الشائعة للألفاظ، تأليف: أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تح: عبد الإله نبهان، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ١٩٦٦، ص١١٧

(٣) الديوان: ٢/ ٢٩٤

في مثل هذه الصورة، فالصورة في أساسها تقوم على مبدأ الاصطفاء والتحييد، ولئن كان الغالب في الصور أن تظهر العناصر المصطفاة وتغيب العناصر المحيَّدة، فإن الأمر مختلف عند أبي تمام، إذ درج على استحضار العناصر المصطفاة التي تمثل عناصر الائتلاف في الصورة، كما يستحضر العناصر المحيدة التي تمثل عناصر الاختلاف فيها، فهو إذ يغلغل فكره في أطراف الصورة يصطفي ويُحيّد، وكلٌّ ظاهر في نسيجه اللغوي، مما يسمح له بتدقيق المعنى والغوص على لطيف الفِكَر .

و(المآبض) هنا من العناصر التي ينبغي تحييدها، غير أن وجودها في النسيج اللفظي يحول دون تعدد مسارات الدلالة، إذ يضبطها ويوجهها إلى عناصر الائتلاف التي إليها قصد الشاعر وهي تتعلق بجوانب الجمال في (المهاة)، وعلى الرغم من أن لفظ (المآبض) وجه الدلالة إلى العناصر الجمالية في الصورة، إلا أنه لم ينهض بوظيفةٍ جماليةٍ مباشرةٍ، وهذا عائد إلى أن الشاعر استخدم هذا اللفظ على التحقيق، أي إنه لم يتجاوز معناه الذي اكتسبه في الوضع اللغوي،وعلى الرغم من استخدام هذا اللفظ استخداماً حقيقياً أيضاً في القصيدة التي مدح فيها عياشاً، فقد أدخله في علاقة مجازية مع عناصر السياق، مما جعله يفارق معناه الوضعي، ويرتقي في سلم التجريد بفضل دخوله في نسيج الصورة نفسهِ؛ فالمسالك التي يقطعها الشاعر إلى الممدوح تصبح لوعورتها قيداً للرواحل، على الرغم من فرط نشاطها وقوتها، وهذا المعنى لا يدرك بصورة مباشرة، فلابد من القيام بنوع من الاستدلال للوصول إلى الدلالة المقصودة. يقول أبو تمام:[1]

يُصبِحُ الدَّاعِرِيُّ ذو الميعَـةِ المِـرْ ... جَـمُ فيـه كأنَّـهُ مـأبوضُ

(١) الديوان: ٢/ ٢٩٠، والداعريّ: منسوب إلى فحل من الإبل، وقيل «داعر» قبيلة تنسب إليها الإبل النجائب. والميعة: النشاط، والمرْجَمُ: الذي يرمي بنفسه الأشياء كأنه يرجمها بها. والمأبوض: الذي عليه إباض، وهو حبل يُشدُّ في مأبض البعير وهو باطن الركبة. ينظر: شرح التبريزي: الديوان: ٢/ ٢٩٠

ونحن في فهم دلالة اللفظ هنا لا نستغني عن دور الحواس، غير أن الوقوف عند هذا المستوى يجعل المعنى ناقصاً، ولا يكتمل إلا بتوظيف هذا الفهم الأولي والمباشر في كشف الدلالة التي تُعدُّ دلالة اللفظ جزءاً منها، مما يجعله وسطاً بين المحسوس والمجرّد، ولاسيما أن إدراك تقييد الطريق للراحلة لا يتم إلا من خلال إدراك بعض المظاهر الحسية، سواء منها ما تعلق بالطريق أم بالجمل نفسه.

ويأتي هذا اللفظ محملاً بالدلالات نفسها في مديح ابن أبي دؤاد إذ يقول:(١)

فكـأنِّي لمَّـا حَطَطـتُ إليـهِ الـرَّ حلَ أطلقتُ حـاجتي مـن إبـاضِ

غير أنه نقل اللفظ من مستوى المحسوس إلى مستوى المجرد، فالحاجة وقيدها وإطلاقها، مما يدرك بطريق التجريد، ونحن إذا أردنا تتبع استخدام أبي تمام للفظ (الإباض) في هذا الباب وجدنا أنه يتدرج من الحسية إلى التجريد عبر مراحل ثلاث:

١- مهاة النقا لولا الشوى والمآبض : استخدام حقيقي في المستوى المحسوس

٢- يصبح الداعري فيه كأنه مأبوضُ: استخدام حقيقي في المستوى المجرد

٣- أطلقت حاجتي من إباض : استخدام مجازي في المستوى المجرد

ولعل للاشتقاق دوراً في الإفادة من الغنى الدلالي الذي يشتمل عليه اللفظ، إذ نجد عنده: رابض، كما نجد: بارض ، و تبرُّض، وبرَّاض، كما نجد: ريّض وَالرياض وَرائض وَروَّض ، ونجد : أومضا ، والإيماض، والوميض .

ولعل لهذا مساساً بالبنية الصرفية لهذه الألفاظ؛ إذ يلاحظ اعتماد الشاعر على بنيةٍ صرفيةٍ واحدةٍ أو أكثر في الألفاظ التي تقع في القافية ففي قصيدته

---

(١) الديوان: ٢/ ٣١٣

التي يمدح فيها عياشاً ويعاتبه،[1] اعتمد جملةً من الأبنية الصرفية: صيغة المصدر: فُعول: غموض – نهوض، وتفعيل: تحريض. وبناء الصفة المشبهة (فعيل): أريض – غضيض – حضيض – قبيض – نحيض – رحيض – أنيض – القريض – بغيض – رفيض – مريض .

واسم الفاعل: المفيض.

وبناء اسم المفعول: مأبوض – مرفوض – المخفوض – مقبوض – مهيض.

وكذا الأمر في مديحه دينارَ بنَ عبد الله،[2] إذ اعتمد بناء اسم الفاعل من الثلاثي على زنة فاعل : ماحض – بارض – عائض – ناقض – رابض – خافض – نافض – فائض – ماخض – راحض – غائض – جائض – قابض – هائض – خائض – قارض – رائض.

وصيغة الجمع (فواعل): عوارض – غوامض – فوائض – نوابض – روامض.

ونحن إذا رحنا نتتبع طريقة انتظام ألفاظ القافية وفق جدول استبدالي ذي طبيعة صرفية[3] أو نحوية معينة لخرج بنا ذلك إلى الإرباء على ما يجب، وما نود أن نثبته هنا هو أن علاقة أبي تمام بغريب اللغة لا تظهر عبر نصٍ واحد، إذ إن اللفظ الواحد يحيا في أشكالٍ متنوعةٍ من الوجود بحسب السياق الذي يحتضنه، وهو بطبيعة الحال لا ينتقل من نصٍ لآخر من دون أن يحمل معه آثار الدلالات الأخرى، ويمكن تعرف ذلك بجملة من العناصر اللغوية، يُعَدُّ ظهوره محفزاً لظهورها، وعلى هذا فالدلالة لا تعود كامنةً في العناصر بقدر ما تكون كامنةً في العلاقات التي تنظم هذه العناصر، مما يجعل اللفظ

---

(١) الديوان: ١/ ٢٨٧

(٢) الديوان: ٢/ ٢٩٤

(٣) يعرف هذا النوع من القوافي بالقوافي الفئوية، أي المنتمية إلى فئة صرفية واحدة، ينظر: كوهن بنية اللغة الشعرية، ص٧٩

الغريب عند أبي تمام مألوفاً، وهذا مسار مخالف لمفهوم نزع الألفة الذي يسير باتجاه تحويل العناصر المألوفة إلى عناصرَ غريبةٍ، وعلى هذا فإن شعرية الغريب عند أبي تمام لا تكمن في نزع ألفة الأشياء أو الكلمات، ولكن في نزع غرابتها وتحويلها إلى عناصرَ مألوفةٍ، لها الحق في أن تحيا في سياقاتٍ متنوعةٍ، بوصفها أدلةً تحيل على مراجعَ تشكل جزءاً من العالم الموضوعي، فغرابة اللفظ لا تعني غرابة ما يحيل عليه، من هنا لم يعد الشكل اللغوي بالنسبة لشاعر كأبي تمام يحجب رؤيته لأشياء العالم، وما ينتظمها من علاقات تمثل معيناً ثراً من الدلالات، ويتحول بفضلها اللفظ الغريب إلى عنصر لغوي قادر على النهوض بوظيفة شعرية إلى جانب وظيفته الإحالية.

وتأسيساً على ما تقدم نقول: إن الشعرية بوصفها نوعاً من الإغراب والتعجيب تتحقق في الغريب لا من خلال نزع ألفته، ولكن من خلال نزع سمةٍ أساسيةٍ فيه هي سمة الغرابة، فإذا كان الغريب يرد عند من سبق أبا تمام على قلةٍ، فإن شعريته تتحقق في غرابته، ومصدر الغرابة في الحقيقة يتصل بقلة الاستعمال، غير أن الأمر مختلف عند أبي تمام إذ تتحقق شعرية الغريب عنده من خلال ألفته، وبعبارة أخرى: إن شعرية الغريب عند سابقي أبي تمام تتحقق في سمته اللغوية، بينما تتحقّق عند أبي تمام من خلال إسهامه في التنسيق الخاص للغة، ودخوله في علاقات متنوعة مما يجعل سنوحه أمراً مألوفاً، فالشاعر باستعماله الغريب لا يبدع مسمىً جديداً، ولا يجلي للنواظر مطموساً «وإنما يحضر غائباً، ويحتفي بمنفيٍ، ويستجلب مبعداً منسياً».[1]

مما يعني أن شعرية الغريب عنده تتحقق من خلال اكتسابه الوظيفة الشعرية، وبهذا يخرج الغريب من مستوى المادة اللغوية الغفل، إلى مستوى الأداة الفنية، أي تخرج عن كونها جزءاً من لغة الشاعر لتغدو عنصراً أساسياً في شعرية لغته.

---

(١) الواد ، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٦٥

الفصل الثاني

شعرية التضاد والتوازي عند أبي تمام

أولاً ـ النظرية الشعرية والنقد العربي الحديث :

١- إشكالية المصطلح والاتجاه النظري

٢- إشكالية المفهوم والاتجاه التأصيلي

٣- النظرية الشعرية والبحث الأسلوبي

٤- الانزياح بين الدراسة الأسلوبية والنظرية الشعرية

٥- مفهوم الوظيفة في منظور الشعرية الحديثة

ثانياً ـ شعرية التضاد :

١- التضاد ولغة الشعر

٢- شعرية الطباق والمقابلة

٣- الطلل وشعرية الطباق

ثالثاً ـ شعرية التوازي:

١- مفهوم التوازي

٢- وظائف التوازي

أ - إبراز الشكل

ب - التماسك الدلالي

٣- أشكال التوازي:

أ - التوازي البسيط

ب - التوازي المركب

ج - التوازي المعقد

٤- النحو وحركة المعنى

٥- النحو وحركة الشكل

أولاً - النظرية الشعرية والنقد العربي الحديث:

١- إشكالية المصطلح والاتجاه النظري:

انتقل مصطلح الشعرية إلى ساحة النقد العربي بصيغة المصدر الصناعي وهو يحمل دلالة النظرية، وبدأت أعمال الدارسين والنقاد العرب تجلو هذه النظرية، وتفحص مقوماتها، وتخلصها من عوالقها المتصلة ببيئتها الثقافية التي أنجبتها، وبلغتها الأم التي أنتجت مفهوماتها ومصطلحاتها الأساسية التي كانت مُتَّكَأً للمحللين الذين أرسَوا أُسُسَها، وتحركت الجهود النقدية إزاء هذه النظرية في اتجاهاتٍ متنوعةٍ، بعضُها يمتح من الروافد الثقافية التي حملت نظريةَ الشعرية كما بلورتها البنيوية الأدبية على أيدي الشكلانيين الروس، واتجه بعضها الآخر إلى الأصول النقدية والبلاغية في تراثنا العربي لتأسيس مشروعية هذه الأصول في النقد الحديث، ولفحص قابليتها للتطوير إلى نظرية عربية أصيلة ومتكاملة، ولتأسيس مشروعية هذه النظرية، ومرونتها وقدرتها على الاستجابة لآداب اللغات المختلفة وبخاصة الأدب الذي أفرزته الثقافة العربية عبر عصورها الطويلة. وبَأية حال؛ فالنظرية في أصل نشأتها تتمتع بقدْر من المرونة مصدره ارتكازها على اللسانيات الحديثة، وهي بدورها علم يسعى إلى تكوين رؤية موضوعية للغات البشرية بعامة، وهذه مسألة لا يمكن إغفالها فيما يتعلق بقابلية النظرية للتطبيق على الخطاب الأدبي الإنساني بمختلف أجناسه وأنساقه الثقافية والتاريخية التي أفرزت نماذجه الفردية.

إن نظرةً فاحصةً للدراسات التي نهضت بعبء الكشف عن مبادئ النظرية وممارساتها التطبيقية تكشف التنوع الكبير الذي يَسِمُ هذه الأعمال

سواء على صعيد المنهج أم الغاية. وقد نظر بعض الباحثين إلى هذا التنوع بوصفه نوعاً من الخلط بين شعرية الإبداع وشعرية التلقي، ورأى أن هذه الدراسات وقعت أسيرة النظرة الأحادية والتجريدية، وذلك لانطلاقها من الوعي إلى النص العربي، وتقديم النظرية على التطبيق، كما رأى أنها تحمل عناصرَ غريبةً عن خطابنا الأدبي والنقدي في آنٍ معاً.[١]

والحق أن تنوع الجهود النقدية التي تناولت هذه النظرية بالتحليل والمقارنة مع المنتَج النقدي العربي الموروث، هو ما جرَّ على هذه الجهود تهمة السطحية والخلط والتعميم فيما يتعلق بالمبادئ، والتعددية والضبابية فيما يتعلق بالمصطلح وما يندرج تحته من مفهومات، يضاف إلى ذلك الرؤية الاستشرافية والطموح إلى تكوين رؤيا كونيةٍ انطلاقاً من النصوص الإبداعية، والنظر إلى الشعرية بوصفها منهجاً قادراً على استيعاب ما في المناهج الأخرى من إمكانات لتوظيفها في كشف خصوصية النصوص، وصولاً إلى نظرية تنهض بعبء تحليل الخطاب.

والحق أن العودة إلى المنجَز النقدي الموروث ليس محاكمةً بقدر ما هو تأسيس لمشروعيةِ نظريةٍ قد يعدها بعض الدارسين نظريةً وافدةً تلائم المفترضات النقدية للفكر الغربي، وبنياته الفلسفية، فمنطق العقل والعلم يقضي بأن نطور ما انتهى إلينا من آراء نقديةٍ ارتقى بعضها ليكوّن نظريةً متكاملةً، وليس من العسف أن نكشف عما يحتويه تراثنا النقدي من نظريات لا تتنافى البتة مع ما تقدمه النظريات الحديثة التي كانت وليدة نظرٍ وتجريب استغرق عقوداً بل قروناً ليصل إلى حد من النضج يسمح لها بأن تفتح مغاليق المعرفة، التي أنتجها الفكر الإنساني في صورة نصوص يُعَدُّ الكلام تجسيداً حسياً لها. وقبل أن نمضي في تتبع اتجاهات نظرية الشعرية العربية في

---

(١) ينظر: غركان، رحمن: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق- ٢٠٠٤م، ص١٢ وما بعدها .

مرحلتها الراهنة، لابد لنا أن نقف عند تساؤلٍ مصدره لبْس معرفي يتعلق بمبادئ النظرية نفسها؛ فقد تساءل بعض الباحثين[1] عن التباين بين مبادئ النظرية كما ظهرت في أعمال مؤسيسها الأوائل، وتطبيقاتها كما تجلت عند الباحثين الذين اتخذوا من البنيوية منهجاً تحليلياً، وأخذوا أنفسهم بنقل النظرية إلى ميدان التطبيق على النصوص العربية. والحق أن هذا التباين يبدو للدارس في أعمال أدونيس وكمال أبي ديب، التي حملت في عنوَاناتها الأصلية أو الفرعية مصطلح الشعرية، لكن أعمالهم جاءت مباينةً لما نقرؤه عند تودوروف وجاكبسون وغيرهما من أقطاب هذه النظرية، غير أن هذا التباين لا يرجع إلى خطأ في نقل النظرية إلى ساحة النقد العربي الحديث، كما أنه لا يرجع إلى تناقض في النظرية نفسها، ولكنه يعود إلى لبسٍ يتعلق بالمصطلح وما يندرج تحته من مفهومات عند أدونيس، كما يتعلق بمبادئ النظرية نفسها عند أبي ديب؛ إذ قدم أدونيس عملاً في الشعرية العربية، يهدف إلى كشف وإيضاح جملة من الأمور يأتي في مقدمتها عرضٌ للشعرية الشفوية الجاهلية «بشكل وصفي تبسيطي كما نُظر إليها نقدياً وكما نُظِّرت موسيقياً.»[2] وذلك من خلال عرض أهم النظريات العربية التي عُنيت بالشعرية الشفوية الجاهلية سواء على صعيد الإيقاع عند الخليل، أم على صعيد الخاصية اللغوية وخصوصية المقاربة الشعرية عند الجاحظ،[3] إلا أن أدونيس لم يستخدم المصطلح بصيغة المصدر الصناعي التي تحيل على جملة من المبادئ النظرية، بل استخدمه في صيغة النعت التي تحيل على الفعل الإبداعي المتصل بالصناعة الشعرية، ليدل بذلك على النصوص التي تندرج ضمن جنس معروف من الأجناس الأدبية باعتبار هذا الجنس

---

(١) ينظر: إبراهيم، عبد العزيز: شعرية الحداثة، ص٨

(٢) أدونيس، أحمد علي سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب- بيروت، ط٣ ٢٠٠٠ م، ص٢٩

(٣) نفسه: ص٣٤

ضرباً من الحدس النفسي والفكري،[١] وبوصفه أيضاً «التجسيد الفن الأول للغتنا التي نقول بها ما نحن، ونفتح بها دروبنا في عتمة المجهول، وهو في هذا ليس ذاكرتنا الأولى وحسب وإنما هو أيضاً الينبوع الأول لخيالنا.».[٢] ولهذا فإننا نرى مصطلح الشعرية عند أدونيس يظهر ويغيب من دون أن تخرج دلالته عن إطار العملية الإبداعية، أو سلسلة العمليات الإبداعية بدءاً من المرحلة الشفوية الجاهلية وانتهاءً بشعرية الحداثة في القرن الهجري الثاني، وحين يغادر دائرة هذا المفهوم فإنه يتخطاها إلى الشعرية بوصفها وظيفةً أوسمةً جماليةً تتحقق في النص، وبخاصة حين يعرض لنظرية النظم عند الجرجاني التي جعلت النظم جوهر الشعرية، وجعلت المجاز من ثَمَّ جوهر هذا النظم.[٣] إن نظرةً فاحصةً فيما قدمه أدونيس في كتابه تكشف أن مصطلح الشعرية عنده لم يأتِ ليدلَّ على الشعرية بوصفها نظريةً، بل جاء ليُحيلَ على وظيفةٍ نصيةٍ أو على الفعل الإبداعي المتمثِّل في الشعر. وهذه مسألة ستظهر في معظم الدراسات العربية الحديثة التي ظهرت وهي تحمل في عنواناتها هذا المصطلح، ويأتي في مقدمة هذه الدراسات: تحولات الشعرية العربية للمؤلف صلاح فضل الذي استخدم المصطلح، ليدل على فعل الإبداع الأدبي، والحساسية الشعرية، وما طرأ عليها من تحوّلات لافتة، من أهمها تحوُّل الوظائف المسندة إلى الخطاب الشعري في أثناء ابتعاده عن دوائر السلطة، وممارسة التعبير عن النظرة الفردية للحياة، إلى جانب النهوض بوظائفَ اجتماعيةٍ وجماليةٍ أخرى، ويضاف إلى هذه التحولات تسرُّب الكثير من الطاقات الخلّاقة من مجال التعبير اللغوي الموسيقي إلى مجالاتٍ إبداعيةٍ أخرى تنتمي إلى الخطاب الأدبي نفسِه، من مسرح وقصة ورواية، ومع وعي

---

(١) نفسه: ص٧١

(٢) أدونيس: الشعرية العربية ص٢٩

(٣) نفسه: ص٤٦

المؤلف بالأبعاد النظرية الألسنية التي تقف خلف هذا المصطلح، فقد كان المصطلح في هذه الدراسة منجذباً إلى حقل العمل الإبداعي، وكذا الأمر في دراسة أخرى للمؤلف نفسِه تقع تحت عنون (أساليب الشعرية المعاصرة.)، ومع ذلك فقد كانت مقاربته للنصوص توظيفاً مباشراً ودقيقاً لمعطيات النظرية ومبادئها، على مستوى الصوت والإيقاع والتركيب والدلالة. وتبدو أكثر وضوحاً في آرائه النظرية والتمهيدية لمقارباته التطبيقية،[١] في هاتين الدراستين وفي كتب أخرى للمؤلف نفسه تندرج ضمن الدراسات الأسلوبية[٢]. إذ يقدّم في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) اقتراحاً لتخطّي الدراسات النصية إلى الإطار النظري الكلي الذي يسمح بوضع التجارب على سلّم نقدي قابل للقياس الوظيفي،[٣] وقد كان هذا انتقالاً ناجحاً من الأسلوبية التي تستند إلى مفاهيم التجريب من ملاحظةٍ واستقراءٍ إلى نظرية الشعرية التي تتخطى التجارب الفردية إلى بنيةٍ كليةٍ قابلةٍ للاختبار على نصوصٍ متحققةٍ وأخرى ممكنةٍ. وتتضحُ هذه الصلة في نص بالغ التركيز يقول فيه: «والنتيجة التي نود أن نستصفيها الآن هي أن افتراض تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر لا يتوقف على تجميع عددٍ ضخمٍ من الدراسات الألسنية والأسلوبية والتطبيقية على مجموعة كبيرة من هؤلاء الشعراء كخطوة ضرورية سابقة، بل يمكن أن يمضي هذا التصور في اتجاهٍ موازٍ مشتبك ومنظّم لبعض هذه البحوث، يمدها بالفروض النظرية الملائمة ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة- القاهرة، مهرجان القراءة للجميع٢٠٠٢م، ص٦٩-٧٠

(٢) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر ط١ ١٩٩٦ وَ إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر - القاهرة، ط١ ١٩٨٧م

(٣) ينظر: فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء- القاهرة ١٩٩٨م، ص١٣

التجريبي في حركة جدلية متواشجة.»[١] ويبدو المؤلف صلاح فضل أكثر قرباً من نظرية الشعرية كما قدمتها دراسات جاكبسون و تودوروف في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص) إذ عدَّ مقولات الشعرية رصيداً يدّخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية[٢]. وهي في الوقت نفسه أداة تحليلية تقرّب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب.[٣] وعلى هذا جاز لنا القول بأن الدراسات التي قدمها صلاح فضل وهي تحمل في عنوانها مصطلح الشعرية اتخذت من هذه النظرية قاعدةً صلبةً منها انطلق إلى مقاربة النصوص والنماذج التي اختارها وفق معاييرَ حدّدها في المداخل النظرية للوصول إلى نوع من التنميط الأسلوبي يعتدّ بالتلازم البنيوي بين فكرتي التعبير والتوصيل.[٤] كما يتضح حضور النظرية في كشف التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة، ومثّلَ له بالبنية الإيقاعية التي تعدّ شفرةً إضافيةً شعريةً لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية، مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في تجربة الشعرية العربية عبر العصور، إلا أنّها فقدت طابعها كشفرة جمالية، فجاء غيابها المتدرّج في الشعرية العربية أوضحَ كسرٍ في عمود الشعرِ.[٥] وقد حظيت البنية الكبرى للنص باهتمام كبير في مقارباته التطبيقية، وفي تناوله للقضايا النظرية؛ إذ عرفها بالبنية المتولّدة من طريقة تراتب أجزائه، وحركية نظامه المقطعي، مما يجعل منه دالاً كبيراً بدرجات تشتُّتٍ وتماسكٍ مرتبطةٍ بأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه «وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في تركيب

---

(١) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٦

(٢) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٥

(٣) نفسه، ص٧٣

(٤) ينظر: فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢١

(٥) نفسه، ص٢٠

الشفرات الدالة الكلية»[1]. والأمر نفسه نلمسه عند محمد عبد المطلب في (مناورات الشعرية)، إذ حاول فيه أن يقدم تنويراً نظرياً وتطبيقياً لطبيعة الخطاب الشعري في مرحلته التي نعيشها اليوم، مستخدماً مصطلح الشعرية ليحيل على الفعل الإبداعي والحساسية لا على النظرية، وإن كانت النظرية ماثلةً خلف آرائه وتنظيراته للحركة الشعرية العربية، منطلقاً من أن اللغة «بوصفها إشارة لسانية هي أداة الشعرية»،[2] وَموجهاً عنايته إلى مناطق الثقل الإنتاجي، وبخاصة تلك التي تتميز ببريق يشدّ الذهن إليها، ويشغله بفك مغاليقها وتتبّع مساراتها في خطوط الشعرية.[3] وقد وضح الأبعاد النظرية لهذا المصطلح، بوصفه مصطلحاً مرتبطاً بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي بعامة، وفي الخطاب الشعري بوجه خاص. ولم يبعد رشيد يحياوي عن هذا الاستخدام للمصطلح، إذْ تتمثل أبعاد النظرية في مؤلَّفه (الشعرية العربية، الأنواع والأغراض) في محاولةٍ لتأصيل المباحث التي تناولت الشعر العربي بالتصنيف، والتحليل والشرح والتفسير، ونظرتْ إليه بوصفه خطاباً أدبياً تتحقق فيه جملة من السمات اللغوية والجمالية، تميزه عن غيره من أشكال الخطاب.[4] واتخذ كل من عبد الله حمادي في (الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع)،[5] وقاسم المومني في (شعرية الشعر)[6] وجمال الدين بن الشيخ في (الشعرية

(١) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص ٢٠

(٢) عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة - بيروت، ط١، ١٩٩٦ ص١١

(٣) نفسه، ص١٣

(٤) يحياوي، رشيد: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق- الدار البيضاء ط١ ١٩٩١

(٥) حمادي، عبدالله: الشعرية العربية بين الإتباع و الابتداع، اتحاد الكتاب الجزائريين- الجزائر ط١ ٢٠٠١م

(٦) المومني، قاسم: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات - بيروت، ط١ ٢٠٠٢م

العربية)[1] المنحى نفسَه في الكشف عن جذور النظر النقدي عند العرب، واستجلاء النظرية الشعرية عند النقاد القدماء، بدءاً برسائل الأصمعي وطبقات ابن سلام ومؤلفات الجاحظ، مروراً بالمباحث التي كانت حصيلة النظر الدقيق في مسألة الإعجاز القرآني عند الباقلاني والرماني والخطّابي والإمام الجرجاني. وقد ردّ الدارسون التعريفات التي قدّمها روّاد الفكر للظاهرة اللغوية من لغويين ومفسّرين، وفلاسفة وأصوليين، إلى ضربين أساسيين من ضروب التناول «ضرب تتجه معه وجهة النظر إلى العناصر المركبة لمادة اللغة في خصائصها الطبيعية، وسماتها العضوية، ومميزاتها التركيبية، بحيث يأتي التعريف أكثر التصاقاً بما ينبني عليه الكلام البشري في ذاتِه، وضرب يتجه فيه النظر صوب ما يقترن به الكلام من دوافع إحداثه، وملابسات استخدامه ومرامي الإنسان في مناحي أنشطته.»[2] وبهذا أمكن الحديث عن مقومات عضوية للغة وأخرى وظيفية.[3] وتحدَّدت الشعرية في هذ الدراسات بوصفها «العلة الفاعلة في تميُّز الأدبي-الشعري من اللاأدبي، وعلى أنها العلة الفاعلة في قوة النص الأدبي»[4] وإحداث أثره، وبوصفها حصيلة استخدام متميز لمادة الشعر وهي اللغة. ومع هذا بقيت النظرية بأبعادها اللسانية كامنةً في هذه الأعمال، توجه مسارها، وتحكم إجراءاتها بحثاً عن «كليات الشعر وقوانينه النظرية التي تضبط خطوه وتجلو أثره».[5]

---

(١) ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية؛ تر: مبارك حنون وَمحمد الولي وَمحمد أوراغ، دار توبقال- الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م

(٢) المهيري، عبد القادر وَ صمود، حمادي وَ المسدي، عبد السلام: النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدار التونسية- تونس، ١٩٨٨م ص١٢

(٣) نفسه، ص١٣

(٤) المومني: شعرية الشعر، ص٥ وَ ص١٣

(٥) نفسه، ص٩

إن هذه الدراسات وغيرها كثير،[١] تشكل في مجموعها متن الخطاب النقدي الذي نشأ حول الخطاب الأدبي، بوصفه خطاباً سابقاً عليه، وظهرت نظريات تنتمي في جوهرها إلى نظريةٍ كبرى هي نظرية الشعرية؛ فما نظرية المعنى، ونظرية عمود الشعر، ونظرية المحاكاة، ونظريات العروض والموسيقى- في المستوى الصوتي - والنظريات اللغوية المتنوعة إلا فروعٌ لهذه النظرية التي مثّلت مصباً مشتركاً تنتهي إليه روافد النظريات الأخرى التي ظهرت كلها بدافع الكشف عن الجوانب الجمالية، والقيم الشعرية المتمثلة في الأدب، بالإضافة إلى نظريات أخرى موازية واكبتْ الشعرية الحديثة في ظهورها، وأفادت من وجهة النظر اللسانية، وبخاصة حقل الأسلوبية.

---

(١) نذكر على سبيل المثال:

١- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات - بيروت ط١ ٢٠٠٣م

٢- الميلود، عثماني: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية.

٣- الكبيسي، طراد : في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة. اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٤م

٤- فضول، عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت وَ أدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس لأعلى للثقافة- القاهرة، ٢٠٠٠م

٥- الوزة، نديم دانيال: الشعرية العربية، مقدمتان جديدتان لرؤية نقدية مبتكرة، دمشق، ٢٠٠١م

٦- ولد إبراهيم، محمد الأمين: الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين- القاهرة ٢٠٠١م

٧- عز الدين، حسن البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.

٨- داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال - الدار لبيضاء، ١٩٨٨م

٩- صمود، حمادي وآخرون: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات - قرطاج ١٩٨٨م

٢- إشكالية المفهوم والاتجاه التأصيلي:

يتضح لنا تأسيساً على ما سبق، أنّ التباين الذي لمسه بعض الدارسين بين الدراسات الشعرية العربية المعاصرة والدراسات الغربية مصدره الاختلاف فيما يندرج تحت هذا اللفظ من مفهومات لغوية أولاً، واصطلاحية تواضعية ثانياً، تبدت في أعمال مجموعة من الدارسين من أمثال أدونيس وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب وآخرين، على أن لِلَّبسِ مصدراً آخر يتصل بالنظرية ومقوماتها، نلمسه عند كمال أبي ديب بشكلٍ صريح، وفي دراسات أخرى بشكل ضمني، وهو ما سنوضحه في كشف النقطة التي وقع فيها اللبس والغموض، فقد سبق لنا أن وضحنا أهم المقومات التي نهضت عليها نظرية الشعرية عند مؤسّسيها، ولم يبعُد أبو ديب عن هذه المقومات، حين عرّف الشعرية، وانطلق من هذا التعريف باتجاه «اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة متجسدة في اللغة: أي في بنية النص.»،[١] معتمداً في ذلك على ما يقدمه التحليل البنيوي والسيميائي من أدوات ومفاهيم، وبخاصة مفاهيم العلائقية والكلية والتحول،[٢] ولهذا كان عمله (في الشعرية) رصداً لتجسّدات الوظيفة الشعرية في مكونات النص الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، منطلقاً من كونها خاصيةً نصيةً وليست ميتافيزيقية.[٣] وليس هذا ببعيدٍ عن تأكيدات جاكبسون و تودوروف؛ فقد أكد تودوروف على مفهوم العلائقية في ضوء دراسته لنوعين من العلاقات؛ الحضورية وهي العلاقات القائمة بين عناصر مشتركة الحضور، والعلاقات الغيابية القائمة بين عناصر أخرى غائبة، وهذا التقابل بين نمطي العلاقة يسمح بتجميعٍ أوّلي للعناصر التي تكوّن العمل الأدبي، وبهذا تكون العلاقاتُ

---

(١) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط١ ١٩٨٧م، ص١٤

(٢) نفسه، ص١٥

(٣) نفسه، ص١٨

الغيابيّة علاقاتِ معنىً وترميز، أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيلٍ وبناءٍ.[١] وتمثّل علاقات التشكيل والبناء المظهرَ التركيبيّ َللنص، بينما تمثل علاقات المعنى والترميز المظهرَ الدلاليَّ له، وهذا ما يؤكده أبو ديب في كشفه العلاقةَ بين الحضور والغياب وهي علاقة جدلية لا علاقة نفي ونقض،[٢] ولعل التباين الذي لمسه الدارسون يعود إلى استخدم المصطلح، وهي مسألة تنتمي إلى منطقة التواضع والاتفاق، فأبو ديب استخدم المصطلح ليُحيل على وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، وحدّد الفجوة بأنها «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عنصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون» «نظام الترميز» code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين[٣] فهي علاقات تُقدّم بوصفها علاقات طبيعية نابعة من الوظائف العادية للمكونات الحاضرة، ومنظَّمة في بنية لغوية تتّسم بالألفة، لكنها في الوقت نفسه تمتلك خاصة اللاتجانس، أي إن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة، لكنها في السياق الذي تُقدَّم فيه تُطرَح في صيغة التجانس.[٤] ويسمح هذا المفهوم بتحليل الشعرية بوصفها خاصةً نصيةً، ويتيح تحديدها استخدام طروحات وآراء عديدة تمسُّ طبيعة الشعر نفسِه.

وتأسيساً على ما تقدّم يبدو عمل أبي ديب استمراراً للشعرية البنيوية فيما قدمته من إجراءاتٍ ومفاهيمَ كَشبكات العلاقات، والاستقطابية والثنائيات الضدية، ومفهوم نزع الألفة وتغريب الأدب عن ذاته ، ومفهوم اللامنتظر،[٥] كما أن آراءه في الانحراف والاستعارة تُعدُّ استمراراً لمباحث كوهن وتشومسكي في الاستعارة والانزياح، والمنافرة الدلالية، لاعتماد شعريته أسساً

(١) ينظر: تودوروف، الشعرية، ص٣٠-٣١

(٢) ينظر: أبوديب، في الشعرية، ص١٩-٢

(٣) أبوديب: في الشعرية، ص٢١

(٤) نفسه، ص٢١

(٥) ينظر: أبو ديب: في الشعرية: الصفحات:٥٨ - ٩٤ - ١٢٩ - ١٣٨- ١٤٠

لسانيةً لا تختلف في منطلقاتها عن شعرية كوهن وجاكبسون،[١] ولاسيما أنه كان على وعيٍ تامٍّ بأهمية دراسة الأنساق والصور بوصفها إجراءً يحوّل دراسة البنية إلى اكتشاف بنية الفكر الإنساني نفسه والفاعلية الشعرية، بدلاً من تعرية وإثراء هوية نص مفرد بعينه،[٢] وهو في الوقت نفسه يعتمد اعتماداً كبيراً على مبادئ التنظيم والتنسيق بوصفها سمات أساسيةً مميزةً للغة الشعر.[٣] إن الشعرية التي يقدمها كمال أبو ديب ما هي إلا توظيفٌ مباشر لمبادئ نظرية الشعرية في كشف الخصائص النوعية للنصوص العربية الحديثة، وعمله وإن كان لا يستخدم المصطلح بصيغة المصدر الصناعي للدلالة على النظرية نفسها فإنه يُدرج ضمن المباحث التي تُعنى بالكشف عن خصائص النصوص، في طريق التوصّل إلى النظام الكلي الذي يحكم إبداع النصوص، وهذا هو جوهر نظرية الشعرية الحديثة، وهو «يتناول الشعرية من منظور النقد الغربي الحديث، وخصوصاً عند جاكبسون وإيزر وغيرهما»،[٤] ولهذا تُدرَجُ دراساته في الشعرية ضمن المحاولات الجادة لإعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح، مما يعني اللقاء مجدداً بقديم الشعرية العربية، وبحديث النظريات والمناهج الأوربية والأمريكية، وتأسيساً على هذا اللقاء بدأت الشعرية العربية تنشغل بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي، «تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسيّ والمكبوت، واللامفكَّر فيه، تسأل عن الغياب، كما تسأل عن الحضور في التعريف والتصوّر والمفهوم».[٥] ولم ينحصر عمل أبي ديب في نظام

---

(١) أجرى الباحث حسن ناظم دراسة مستفيضة حول مفهوم الفجوة عند أبي ديب وبول ريكور وإيزر. لمزيد من التفصيل يراجع: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، ص١٩٠

(٢) ينظر: أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين- بيروت- ط٢ ١٩٨١م ص١٠

(٣) ينظر: أبو ديب، في الشعرية، ص٨٤

(٤) عز الدين، حسن البنا: الشعرية والثقافة ص٦١

(٥) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها – ج١ التقليدية، دار توبقال- الدار البيضاء ط١ ١٩٨٩م ص٥٧

البنية اللغوية المحددة، مع أن النماذج التي عالجها مجتزأة من قصائد كاملة، وهي بطبيعتها متنوعة بين نصوص تراثية وأخرى حديثة، إن ما ينفي هذا التصوّر انطلاقه من مفهوم العلائقية، وهو جوهر تصوّره للنص الإبداعي،[1] على أن الموقف من المعنى يمثل علامة فارقة بين المباحث الشعرية عند مؤسسيها من الغرب والمباحث التي أفرزتها الذهنية النقدية العربية في مرحلتها الراهنة، ولاسيما أن الموقف من المعنى كفيل بأن يحوّل المذهب النقدي من اتجاه إلى آخر، فيكون مناقضاً له في المنهج والغاية، وبيان ذلك أن الدراسة النقدية العربية حين بدأت تتخذ منحىً بنيوياً ظلّ اليقين بحضور المعنى قائماً، وظل النقد مسكوناً بهاجس الكشف عنه، وقد مثّل هذا فرقاً جوهرياً بين الشعرية كما قدّمتها البنيوية الغربية وبنيوية أبي ديب وغيره ممن تبنّوا مبادئ هذا المنهج، وأخفق الكثيرون - بتعبير أبي ديب نفسِه - في إدراك هذا الفرق الجوهري وأهميته ودلالاته.[2] وليست هذه النظرة إلى المعنى طارئة على الذهنية النقدية العربية إذ إن المعنى يتمتّع بموقع مركزي في خطاب الشعرية العربية، وإن كان ثمة خلاف بين النظريات المعاصرة حول تصور المعنى، وإمكان وجوده سواء خارج النص، وبصورة سابقة على وجود النص، أم بصورة لاحقة فيكون بذلك نتاجاً مباشراً لتركّب البنى النصية. ومع كثرة الآراء وتنوعها حول المعنى إلا أنه لا يمكن لأحد أن يدعي «قديماً أو حديثاً صياغة نظرية نهائية تخص المعنى».[3]

ولابد لنا من أن نشير إلى أن الدراسات التي نهضت بعبء بلورة هذه النظرية وازتها دراسات أخرى عملت في ميدان تطبيق هذه المبادئ، وفحص استجابة النصوص العربية لهذه النظرية الوافدة ولغيرها من النظريات التي أنجبتها اللسانيات الحديثة، وفي الطرف المقابل نقع على دراساتٍ تأصيلية

---

(١) ينظر: أبو ديب، في الشعرية، ص٥٩

(٢) ينظر: أبو ديب، كمال: جماليات التجاور، تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين- بيروت، ط١ ١٩٩٧م، ص٨٥

(٣) بنيس: الشعر العربي الحديث ٥٩/١

نهضت في أساسها على تتبع النظرية الشعرية ومعاينتها كما تبلورت عند العرب القدماء، وهذا العمل يندرج في الشعرية التاريخية التي تعنى بالظواهر من منظور تطوري، على أن الظاهرة المقصودة هنا ليست الأعمال الأدبية بل الدراسات النقدية والبلاغية. وفي المجال الأخير تُدرَج أعمال أدونيس في: الشعرية العربية، وجابر عصفور، وعصام قصبجي، ومحمود درابسة، وَ طراد الكبيسي، وتوفيق الزيدي، وَألفت الروبي، وأعمال حمادي صمود وعبد السلام المسدي، وَأحمد ويس،وأعمال أخرى تندّ عن الحصر،[1] وقد سعتْ هذه الأعمال لإعادة توصيف الشعرية العربية، وعلى الرغم من أنها تتباين من حيث مكانُها النظري، وإشكاليتها، إلا أنها تأتلف في الإعلان عن قراءة مغايرة لهذه الشعرية.[2]

---

(١) نذكر من هذه الأعمال:

- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير- بيروت، ط٢، ١٩٨٣م
- عصفور، جابر: النقد الأدبي، الجزء الأول: مفهوم الشعر.
- قصبجي، عصام: نظرية النقد الأدبي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، ط١، ١٩٨٠م
- درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة - إربد، ٢٠٠٣م
- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية: نحو وعي مفهومي جديد، عود إلى الجذور الأقدم، دار أزمنة عمان ط١، ١٩٩٨ م
- الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر- تونس ١٩٨٥م
- الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير- بيروت، ط١ ١٩٨٣م
- المهيري، المسدي، صمود: النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي
- صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب.
- ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٢م

(٢) ينظر: بنيس، الشعر العربي الحديث، ١/٥٥

وجملة القول أن هذا الاتجاه لا ينشغل بالأعمال الفردية إلا بمقدار ما تكشف عن المبادئ النظرية للشعرية العربية منذ نشأتها، بوصفها حقلاً حدد موضوعه بالشعر معانيه وأغراضه، ويلاحظ في هذا الاتجاه أنه لم يميز نفسه عن الدراسات التي صرفت اهتمامها إلى الكشف عن مبادئ علم الأسلوب العربي، وعن المنجز النقدي والبلاغي للعرب، إلى جانب أنها تبدأ بمفهوم الشعرية ثم تغادره سريعاً إلى مفهوم الشعر من دون ملاحظة مابين الحقلين من فروق، ويشتمل الاتجاه التطبيقي على أعمال دأبها الإفادة من معطيات النظرية الشعرية، وفحص استجابتها للنصوص العربية، إلا أنها افتقرت إلى تحديد المفاهيم التي اقترحتها الشعرية الحديثة، ولا تخلو هذه المؤلفات من مداخلَ نظريةٍ مفيدةٍ في استخلاص المعايير التي استنّها المؤلفون لتُعينهم في الكشف عن فرادة العمل الأدبي، ومن ثَمَّ تَخطّي هذا العمل إلى النسق الأدبي العام الذي يحكم إبداعه، ويشكل ما يُعرف بالبنية العميقة التي يُعَدُّ العمل تجليا سطحياً لها. وفي هذا المستوى تتداخل نظرية الشعرية بالدراسات الأسلوبية التي تهتم بفرادة العمل الأدبي وخصوصية إبداعه، مستفيدةً من أدوات المنهج اللساني، وبذلك غدتْ علماً ألسنياً يُعنى بدراسة مجال التصرُّف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة.[1]

٣- النظرية الشعرية والبحث الأسلوبي:

منذ أن أثار الباحثون سؤال: هل يجوز للساني أن يعنى بالأسلوب وبما يرتبط به ؟ ترجحت مواقفهم بين من أيده كرومان جاكبسون، الذي جعل الشعرية واحدة من وظائف اللغة، وبين من وجد أن دور اللسانيات كعلم مساعد في دراسة الشعر دور متواضع؛ لأن الأسلوب في اللغة قد سوي بالأسلوب الأدبي وما يزال،[2] إلا أننا لا نستطيع الإجابة عن سؤال كهذا قبل

---

(١) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٧م، ص٥٢

(٢) ينظر: ساندرس، فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد جمعة، المطبعة العلمية - دمشق، ط١، ٢٠٠٣م- ص٦٤

أن ندرس ما يعتري نظرية الشعرية من تداخل مع الأسلوبيات، فقد رأى تودوروف أن الأسلوبية تعيش حالة من التداخل بين اللسانيات والشعرية وهي حال لا تحسد عليها «لأنها تقع في منتصف الطريق بين الأدب واللسانيات، وتخدم سيدين لكل منهما هدف خاص به ويختلف عن الآخر».[١]

- اتجاهات البحث الأسلوبي:

لقد تنوعت اتجاهات البحث الأسلوبي بتنوع المنطلقات النظرية، والأسس التعريفية التي اتخذها الباحثون قاعدةً في تعريفهم للأسلوب، وظهرت اتجاهات الأسلوبية التعبيرية التي تدرس العلاقة بين الصيغ والفكر، كما تدرس القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه، فالفكر يعبر عن نفسه من خلال الأشكال، ومن هنا عدّ جيرو دراسة التعبير خطوة ضرورية للوقوف على ناصية اللغة والتفكير،[٢] ويختص هذا التعريف بالبحث عن العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته له، بحيث يُعنى بتحديد نوعية الأثر الأدبي، من خلال الروابط بين الصياغة التعبيرية، وهو الجانب الفيزيائي من الحدث الألسني، والخلفية الدلالية وهي الجانب التجريدي،[٣] فانصرف اهتمام هذا الاتجاه إلى «دراسة ظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية» [٤]، ويمثل هذا الاتجاهَ أحدُ تلاميذ سوسير، وهو شارل بالي الذي أصبحت الأسلوبية على يديه «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية» [٥]. وقد حدّ بالي موضوع أسلوبية التعبير التي

(١) ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص١٠٠ .

(٢) ينظر: جيرو، بيير: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري- حلب،ط٢ ١٩٩٤م ص٥١

(٣) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٣١-٣٢

(٤) نفسه، ص٣٧

(٥) جيرو: الأسلوبية، ص٥٣

تدرس «وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبَّرعنها لغوياً كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية».[1] غير أن هناك اتجاهاً آخر في الأسلوبية يرى في الأسلوب كشفاً عن نمط التفكير عند صاحبه، وهو ما يُعرف بأسلوبية الفرد، وقد عدها الدارسون وريثة بعض نظريات العصر الكلاسيكي، وعلى وجه التحديد هي وليدة نظرية بيفون[2] في كتابه (مقال في الأسلوب ١٧٥٣)[3] وقد اتضحت معالمها عند سبيتزر الذي طور مقولات كارل فوسلر، وطرح جملةً من المبادئ قوامها أن الفرد قادر على التعبير عن قصده، وأن بإمكان الكاتب أن يلائم بين النمط اللغوي لاستعماله والقصد الذي يسعى إليه، بحيث يؤدي ما يريد تأديةً كاملةً، وبذلك يخالف ما في النقد الحديث من تفريق بين القصد والإنجاز،[4] وتأسيساً على ذلك يُعدُّ الأسلوب لدى أصحاب هذا الاتجاه انزياحاً شخصياً عن الأنماط اللغوية،[5] ومع تخلي سبيتزر عن المرامي النفسية، وإيثاره المنهج الذي يبقي التحليل داخل العمل الفني، بدأ النظر إلى البنية اللغوية على أنها كل متكامل، عن طريق العلاقات التي تقوم بينه وبين العناصر الأخرى وفقاً لقوانين خاصة، وتحول بذلك تحليل الأسلوب إلى دراسة للآثار بوصفها منظومات شعرية قائمة بذاتها، وهو ما شكل الاتجاه البنيوي في الأسلوبية[6].

وقد وضح جيرو علاقة هذا الاتجاه بالبنيوية من خلال إجراء نوع من المقابلة بين اللغة والخطاب، وَوفقاً لهذه المقابلة نميز نوعاً من الأسلوبية في اللغة حسب بالي، ونقداً للأسلوب في النص حسب البنيوية، وتوجد في

---

(١) جيرو، الأسلوبية، ص٥٤.

(٢) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٦٠-٦١

(٣) ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص٣٣

(٤) ينظر: عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٨٩م، ص٩٤

(٥) نفسه: ص٩٥

(٦) نفسه: ص١٠٢

النوعين أسلوبية بنيوية أو وصفية، تصف البنية الاستبدالية للنسق، أو البنية التركيبية للنص الذي ولده هذا النسق، وتعمل الأسلوبية التكوينية على تحديد أصل ازدواجية البنية، وبخاصة أصل القانون، بينما تحدد الأسلوبية الوظيفية مصير هذه الازدواجية كما تحدد مصير الرسالة،(١) ويعُدُّ هذا الاتجاهُ الأسلوبَ وليدَ النص ذاته، من هنا تمَّ تعريف الأسلوب «بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنيوياً، مما يجعله العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص، وهي ذاتها أسلوبه.».(٢) وبهذا غدا الأسلوب أثراً ينجم عن شكل الرسالة، لأنه يقوم على سلسلة مضاعفة من الطرق، بعضها ينشأ عن توافق الإشارات على مستويات اللغة المختلفة، بينما ينشأ بعضها الآخر عن تضادها،(٣) وهذا تعريف بنيوي يضع في الاعتبار القيمة الوظيفية لشكل الرسالة، الذي يولد أساساً من أشكال العلاقات بين العناصر اللسانية. فعلى الرغم من أن اللغة ووظائفها مصدر الأسلوب إلا أنه لا يمكن تعريفه خارج الرسالة. من هنا أكد فيلي ساندرس أن العنصر اللغوي لا يكون أسلوبياً إلا في السياق الخاص.(٤)

ولا غرابة إذاً أن تقوم الأسلوبية التكوينية على «نهضة أسلوبية وظيفية تتجه نحو غايات الأدب أكثر مما تتجه نحو أصله»،(٥) رافضة بذلك أي مصدرٍ آخَر غير النص نفسه ومؤكدةً مبدأ توليد الرسالة لقانونها الخاص، ولأن كل نص يمثّل بنيةً فريدة يأخذ منها آثاره الخاصة به بمعزل عن أي نص آخر، فإنه من الصعب تصوّر أسلوبية ممكنة، وفي الواقع، إننا نستطيع

---

(١) ينظر: جيرو، الأسلوبية، ص١٤٧

(٢) المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٦

(٣) ينظر: جيرو، الأسلوبية، ص١٢٤

(٤) ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٦٥

(٥) جيرو: الأسلوبية، ص١٢٧

أن نتصور نقداً يقدّر كل أسلوب، ولكننا لا نستطيع تصوّر دراسةٍ نموذجيةٍ وتصنيفيةٍ إلى جانب دراسة قوانين الوقائع الفردية وغير القياسية فيما بينها.(١) وإذا كانت الأسلوبية الوظيفية تُعنى بمختلف الوظائف التي تشتمل عليها عملية التواصل، في نماذج نصية متحققة بالفعل، فإن الشعرية تحدد عنايتها بالوظيفة الشعرية وإن كانت لا تغفل صلتها بالوظائف الأخرى، ولكنها تتجاوز النصوص الناجزة إلى نصوص ممكنة التحقق من خلال عمليات التجريد وتقصي العلاقات الناظمة للأعمال، غير أن جيرو لا يرى فرقاً بين الأسلوب والوظيفة الشعرية «ومع أن جاكبسون لم يستخدم قط كلمة الأسلوبية، وقلما استخدم كلمة الأسلوب، لأنه يبدلها بأخرى هي الوظيفة الشعرية. إنه يدرس هذا الشعر من جهة أخرى ضمن منظور وصفي بحت يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البدهية لبناه الداخلية».(٢)

ومع أننا نوافق جيرو في توحيده الأسلوب والوظيفة، لكننا لا نوافقه في تخصيص الأسلوب بالوظيفة الشعرية، إذ إن تسليمنا بهذا التوحيد سيثير أسئلةً بشأن الأسلوب العلمي الذي تهيمن فيه الوظيفة الإيصالية وتتراجع درجة الشعرية إلى حدودها الدنيا، وثمة نصوص تهيمن فيها الوظيفة الانفعالية أو الانتباهية لا نستطيع الحديث إزاءها عن أسلوب، فهل يمكن أن نعدها غير ذات أسلوب؟ لهذا لا بد لنا من العودة إلى تعريف جاكبسون للنص الأدبي بكونه خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وَيغدو الأسلوب وفقاً لهذا التعريف الوظيفةَ المركزية المنظِّمة لنصٍ من النصوص، و بها يتحدّد أسلوبه، كما يتحدّد قانونه المنظِّم لعالمه الداخلي.(٣) وعلى الرغم من أن الأسلوبية تركز اهتمامها على الأسلوب الأدبي إلا أنها تسعى إلى معيار دقيق يعتمد في كل بحث أسلوبي، من هنا كان التفريق بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية

---

(١) جيرو: الأسلوبية، ص ١٢٣-١٢٤.

(٢) نفسه: ص ١٢٤

(٣) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٨-٨٩

الشعرية.[1] وعلى هذا تلتقي الأسلوبية الوظيفية ونظرية الشعرية في مسألة تحديد الوظيفة المركزية المنظمة لبنية العمل الأدبي، وبوجه خاص الوظيفة الشعرية. أي ما يجعل النص اللغوي يتحول إلى عمل فني، ويغدو هدف الشعرية تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي،[2] وإذ يتحدد الأسلوب على هذا النمط فإن العمل الأسلوبي لا يعدو أن يكون تفكيكاً لعناصر النص، من خلال عمليات العزل والضم، حتى تتجلى المفارقات والمقاربات اختبارياً، وهذه خطوة أساسية باتجاه عقلنة ماهيات الأسلوب بوصفه ظاهرة ألسنية فنية،[3] وترتدّ هذه العمليات في أصولها إلى المنبع نفسه الذي ولدت منه نظرية الشعرية، نعني بذلك النظريات الألسنية الحديثة وما أفرزته من اتجاهات بنيوية في دراسة الأدب، تُلحُّ على اعتبار النص مجالاً حيوياً لعمليات التحليل والتجريد.

٤- الانزياح بين الدراسة الأسلوبية ونظرية الشعرية:

يُعَدُّ الانزياح كما بلورته أعمال تشومسكي، وطورته مباحث ودراسات جان كوهن مدخلاً مهماً من مداخل النظرية الشعرية في الدراسات العربية المعاصرة، فقد عدّه نفرٌ من الدارسين جوهر الشعرية، ولا نعني بالشعرية هنا النظرية وإنما الوظيفة النصية، على الرغم من أن بعض الدارسين عدّ دراسة الانزياح جوهر النظرية نفسِها إذ أكد كوهن في «بنية اللغة الشعرية» أن الانزياح بوصفه خرقاً لقانون اللغة هو وحدَه الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.[4] وفي المقابل تمَّ النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحاً أو انحرافاً. إلا أن الانزياح اتخذ أنماطاً متنوعةً بحسب تحققاته العينيّة في النصوص، ويقوم تطبيق مقولة الانزياح في أساسه على المقارنة بين بنىً لسانيةٍ متحققة في

---

(١) ينظر: ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٦٣

(٢) ينظر: فضل، صلاح: شفرات النص، دار الآداب ط١، ١٩٩٩م – ص٧٩

(٣) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٩

(٤) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٤٢

النص، وأخرى قائمةٍ في الذهن «سواء أكان هذا الآخر متجسداً كنصٍ آخر أم كنمط حقبة معينةٍ سابقةٍ على حقبة النص».[1] من هنا عُدّ الانزياح مظهراً من مظاهر الأسلوب فهو يشكل وجهاً من وجوه الظاهرة الأسلوبية،[2] كما يمثل الخاصة المميزة للشعرية البلاغية،[3] ولما كان الانزياح ظاهرةً أسلوبيةً ذاتَ تحققاتٍ وأنماط متنوعة، فقد تنوعت معاييره بتنوع القاعدة التي عُدَّ خرقاً لها، فهو مرةً خرقٌ للغة الاستعمال الشائع، ومرة للّغة العلمية، وأخرى للّغة المعيارية[4] التي عُدّت نموذجاً ذهنياً افتراضياً، انطلاقاً من صعوبة تصور درجة الصفر المطلقة في الكتابة. وفي هذا المستوى الأخير أفاد دارسو الانزياح من إنجازات النحو التحويلي، في الوقت الذي يفيد فيه المبدع من طاقات النحو وإمكاناته، وما يوفّره للمبدع من انتقالٍ عبر مستويات الاستخدام، وتجاوزٍ للوظيفة الإفهامية إلى الوظيفة الشعرية، وذلك بالاستخدام الخاص للغة. وقد تمكن كوهن من قياس الانزياح بطريقة اختبارية، وتوصل إلى تصنيفٍ للانزياحات بحسب المسافة التي تفصل المعيار عن الاستخدام الجمالي، وهي المسافة التي درسها أبو ديب باسم الفجوة.

غير أن تنوع المعايير التي قيس عليها الانزياح استتبع صعوبةً في تحديده، ومن ثَمَّ استحالةَ وضع تصورٍ نظريٍ ثابتٍ قابلٍ للتوظيف والتطبيق على التحققات العينية لأنماط الانزياح، فما يُعَدُّ انزياحاً عن قاعدة لغوية قد لا يكون انزياحاً عن الاستعمال الشائع، وهذا يذكرنا بما ذكره ابن جني من أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة،[5] كما يذكرنا بمسألة تغريب الأدب عن ذاته

(١) ناظم، حسن: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص٤٥

(٢) ينظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع؛ مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١ ١٩٨٨م ص٧٩

(٣) ينظر: فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٥٩

(٤) تجنبنا الإشارة إلى المعيار الذي يشير إلى اللغة العادية لأنه لقي اعتراضاً لعدم قابليته للتحديد. لمزيد من التفصيل ينظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية ص٤٠

(٥) ابن جني: الخصائص، ٢/٤٤٧

عند الشكلانيين، وإمكانية فقد العناصر الأدبية لقدرتها على التغريب، مما دفع الشكلانيين إلى التمييز بين الأداة والوظيفة «ذلك أن المفعول التغريبي للأداة لا يعتمد على وجودها كأداة وإنما على وظيفتها ضمن العمل الذي تظهر فيه»،[1] والأمر نفسه يقال فيما يتعلق باللغة العلمية، غير أن الانزياح الذي يمثل انكساراً في التتابع الخطي للمتتاليات النصية لا يخلو أن يكون واحداً من الانزياحات السابقة، ويكون أكثرَ بروزاً في بيئةٍ خاليةٍ من الانزياح، إلا أن وجود الانزياح في سياقٍ خالٍ من الانزياحات لا يعني ضرورةً تحقيقَ الأثر الأسلوبي الذي يجنح في هذه الحال إلى الانفصال عن نسيج النص، ما لم تجذبْه إلى حقل الوظائف الأخرى العلاقات المتحققة في النص الذي يمثّل انزياحاً عن نصوصٍ تنتمي إلى الخطاب الأدبي، الذي يمثّل بدوره انزياحاً عن أشكال الخطاب الأخرى، كما أن نسيجَ النص نفسَه ليس انزياحاً مستمراً، إذ لا بد لبروز الانزياح من المعارضة أو الاختلاف، وهذه المعارضة وظيفية، إذ بدونها لا يبرز الانزياح، والقضية هنا لا تُحيل على معيار كمي بقدْر ما تُحيل على معيار نوعي؛ فكثرة الانزياحات - وهي مقولة كمية - لا يبرزها إلا الاختلاف عن البنى المجاورة وهي مقولة نوعية، غير أن المنبه الأسلوبي إذا وجد ضمن حزمة من المنبهات يفقد قيمته الاختلافية ليكتسب قيمةً وظيفيةً مصدرها العلاقات التي تنشأ بين المنبهات، وبذلك تغدو العلاقات الرابطة مناطَ الشعرية الحقيقيَّ، على أن تتحقّق درجة من التضافر بين المؤشرات الدالة في نص محدّد. غير أن هذا التعارض بين المنبه الأسلوبي ومحيطه يفضي بنا إلى مفهوم الانزياح الذي يتأسس حقيقةً على جمالية المعارضة، وهو يشمل جميع «التنوعات والتغيّرات الأدبية عبر التاريخ، وهو المسوغ أيضاً للتقليل من أهمية جمالية المماثلة إن لم يكن إلغاءَها.».[2] على أن الأسلوبية الوظيفية لا تولي أهمية إلا للانزياح الذي يشكّل ظاهرة مطّردة

---

(١) جفرسون، آن وَ روبي، ديفيد: النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة- دمشق، ١٩٩٢م، ص٤٢

(٢) ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١٧٢

ومتواترة، أي إنها لا تَعُدُّ بنيةً ما منبهاً أسلوبياً ما لم ينتظم حضورها ويتواتر، بينما تتوجه الشعرية باهتمامها إلى كل انزياح وتَعُدَّ خلّوه من الدلالة- إن خلا منها- أمراً له دلالته.

وتعتمد معظم الدراسات العربية في إرساء أسس مقولة الانزياح على ما توصلت إليه الشعرية الغربية من تتبع لأنماطه وأشكاله ومعاييره، على الرغم من أن الانزياح في ذاته ليس مبحثاً غريباً عن الدراسات النقدية والبلاغية التي عرفها تراثنا منذ أن وضع أبو عبيدة مجاز القرآن. وقد بلورت الدراسات العربية أهمّ المبادئ التي وصل إليها منظرو الشعرية في أوروبا وأمريكا، على يد سبيتزر و تودوروف و ريفايتر،[١] وقد ذكرنا غير مرةٍ أن الانزياح يمثل مقترباً أساسياً لمختلف النظريات التي اتخذت من الأدوات اللسانية وسائلَ إجرائيةً لفحص مستويات النص، وطرق انتظامه، ونسيج علاقاته المكوّن له، بدءاً بالمستويات الصوتية وانتهاءً بالمستويات الدلالية.

إلا أن المعيار الذي قيس الانزياح عليه تنوع بتنوع النظرية التي تقارب النص، فكوهن مثلاً يقيم تقابلاً بين لغة الشعر ولغة النثر العلمي،[٢] وهو ما لقي نقد تودوروف، ذلك أن الشعر والنثر كلاهما ينضويان تحت خيمة الأدب،[٣] أما أبو ديب فقد ألغى معيارية النثر، إذْ إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله بوصفه مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الحاصل في بنية النص فعلاً على مستويات متنوعة دلالية أو تصويرية أو تركيبية، وهذا الانحراف قريب جداً مما ذكره ريفاتير عن لا نحوية النص،[٤] وإذا كانت

---

(١) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٩٩ وما بعدها - وناظم: البنى الأسلوبية ص٤٣ وَ درابسة: مفاهيم الشعرية ص١١٨ وأيضاً: رمضان السيد، علاء الدين: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ١٩٩٦م ، ص١٤١

(٢) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٨٧

(٣) ينظر: ناظم، مفاهيم الشعرية، ص١٨٤

(٤) ينظر: أبوديب، في الشعرية، ص١٤١

البلاغة القديمة قد حاولت أن تحدد الفاعلية الشعرية الخاصة بكل شكل على حدة، فإن نظرية الشعرية تضع نفسها في مستوى أعلى من التكوين، فهي تبحث عن الفاعلية الشعرية لجميع الأشكال كما تتحقق بالفعل أو بالقوة، وطبقاً للمستوى أو الوظيفة التي تتم فيها هذه الفاعلية ،وتتميز في أنها تتجاوز التصنيف البسيط للأشكال لتكوّن نظريةً للعمليات الشعرية.(١)

وقد أدرك جاكبسون أن الشعرية لا ترمي إلى دراسة الأدب بوصفه تصويراً لحياة الأدباء، أو لبيئاتهم أو عصورهم، بل تركز على الخصائص التي تجعله أدباً، وهي بذلك تتجاوز المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية إلى البحث في نظام النص وأسلوبه، وفي طبيعة العلاقات القائمة بين وحدات بنيته الداخلية، إذْ إن العلاقات القائمة بين هذه البنى أهمُّ من الأشياء ذاتها،(٢) وبذلك بدأ التحليل الحديث للعمل الفني «بأسئلةٍ أكثر تعقيداً: طريقة وجودِهِ ونسق تنضيده»(٣) وتوجه اهتمام الشعرية إلى تحديد ما هو ضمني في الأدب وبلورته، ذلك أن السيرورة العقلية المتضمنة في دراسة الأدب تماثل كما يؤكد نورثورب فراي في تماسكها وتدرجها تلك التي يتضمنها العلم، وإن بدا ذلك مبالغةً، فإن ذلك يرجع إلى أن «ما يُعَدُّ تصريحياً ومحدداً في دراسة العلم، عادةً ما يكون مضمراً وضمنياً في دراسة الأدب».(٤)

وعلى هذا تميّزت الشعرية من الأسلوبية بكونها تدرس إلى جانب الأسلوب النظام والعلاقات بينما تعنى الشعرية (النظرية) بربط درجة الشعرية (الوظيفة) بعدد من المقولات المرنة، بحيث تخلص إلى شبكة من التخالفات، ترتبط فيها درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف، كما تربط مستوى

---

(١) ينظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٧٢

(٢) ينظر: عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص١٢٢

(٣) ويلك، رينه، وَ وارين، أوستن: نظرية الأدب، ص٢٧

(٤) كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات – القاهرة ط١ ٢٠٠٠م ص١٥٢

الكثافة في النص بدرجة تشتّته وتماسكه، وصولاً إلى التجريد «بحيث يتكون من ذلك جهاز مفاهيمي يسمح بوصف مختلف التجارب الشعرية على سلّم نقديٍ قابلٍ للقياس الوظيفي، مع التسليم بشرعية جميع الأنماط الإبداعية، ومحاولة التعرّف على مكوناتها الأسلوبية والجمالية».[١] في الوقت الذي عُدّت فيه الأسلوبية ألسنيةً تُعنى بتأثيرات الرسالة اللغوية،[٢] فهي علم ألسني بالدرجة الأولى، يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة،[٣] ويمتزج في هذا التعريف المقياس الألسني بالبعد الأدبي، إذ إن العمل الأدبي يتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري لإحداث تأثيراتٍ جماليةٍ، وبناءً على ذلك تتحدّد وجهة الأسلوبية في تساؤلٍ عمليٍ عما يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة،[٤] وهي بحكْم كونها منهجاً أدبياً ولغوياً في آن تتعرّض للنصوص الأدبية وغير الأدبية «فهي إذاً مطلقة الوجود حيثما كان كلام»،[٥] وقد تختلف عن بعض نظريات النقد الأدبي من حيث اعتمادُها على منهج لغوي، إلا أنها تتفق مع غيرها من النظريات النقدية المعاصرة في تركيزها على النص الأدبي، مع أنها تُعَدُّ دراسةً جزئيةً لم تصل إلى التكامل المنهجي الذي يغطي العمل الأدبي، وبنياته البلاغية في تشكلها وعلاقاتها الكلية، وفي صلتها بالبنيات العليا الشاملة.[٦]

---

(١) فضل: أساليب الشعرية، ص٩

(٢) ينظر: عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص١٢٧

(٣) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٥٢

(٤) نفسه: ص٣١-٣٢

(٥) نفسه: ص٣٨

(٦) ينظر: راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ ٢٠٠٣م ص٣٧-٣٨-٣٩

وتأسيساً على ما تقدّم يتبين لنا أن دراسة الأسلوب هي دراسة للإبداع الفردي وتتبعّ الملامح المنبثقة منه،[1] كما تدرس ما تتيحه اللغة للمتكلم من حريات ضمن نظام اللغة نفسه مركزةً اهتمامها على «اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات»،[2] بينما تُعَدُّ الشعرية البنيوية دراسةً تُعنى بتحديد النظام الضمني الذي يجعل الفاعلياتِ الأدبية ممكنةً، وهي ليست علماً بالمحتوى، وإنما علم بشروط المحتوى، إذ تدرس تبدّلاتِ المعنى المولّد الذي يمكن أن تولّده الأعمال، وعلى هذا فهو لا يصفُ الرموز وإنما يَصِف «تَعدّد الرموز، وموضوعه باختصار ليس المعاني الكاملة وإنما على العكس المعنى الفارغ الذي يفرزها جميعاً»،[3] كما أنها تعنى باللغة وبما وراء اللغة،[4] معتمدةً في ذلك على آليات التجريد الذي يُمكّنها من حصر الانحرافات الشعرية، وهو يتمُّ طبقاً للمستويات الصوتية والدلالية، ثم طبقاً للوظائف التقابلية بأنماطها الإسنادية، والتحديدية والتراكمية، مما يسمح بالتمييز بين عامل إسنادي كالاستعارة، وعامل تحديدي كالوصف، وآخر تركيبي وهو عدم الترابط.[5]

فالشعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، إذ إن الأسلوبية تقوم على توصيف خصائص الفن القولي متناولةً ما هو موجود في لغة النص، في الوقت الذي تسعى فيه الشعرية إلى دراسة الشفرات لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق كوجود قائم،[6] وبهذا فإن الشعرية تُفيدُ من نتائج الأبحاث الأسلوبية، وتستعير أدواتها الإجرائية، من أجل رصد ظاهرة الانزياح، وتتبُّع المؤشرات الأسلوبية الناجمة عن التغييرات الصوتية والتركيبية والدلالية والمنطقية، من أجل التحرك إلى

---

(١) ينظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٧٧

(٢) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص١٨

(٣) كلر: الشعرية البنيوية، ص١٥٠

(٤) ينظر: الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي – جدة ط١ ١٩٨٥م ص٢٠

(٥) ينظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٧٢

(٦) ينظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص٢٢

مجالٍ أوسعَ تُعنى فيه بضبط قوانين توزع هذه المؤشرات في عمل من الأعمال، وتجريد البنى والمقولات، وتعميمها على الخطاب الأدبي، منتقلةً بذلك من حقل التجريب إلى حقل التجريد، الذي يتحقّق فيه تميّز نظرية الشعرية بوصفها منهجاً يعتمد آليات التحليل اللساني للأعمال الأدبية، وعلى هذا فهي تنطلق من النص إلى البنية، وتشتمل على نصوص ممكنة، وتركز اهتمامها على الوظيفة الشعرية التي تبدو أكثر بروزاً في محيط ذي عناصرَ أسلوبيةٍ تحقق فرادة العمل، ولا تُغفل علاقة هذه الوظيفة بالسياق الذي يكرّس الأثر الأسلوبي ويعزز حضوره «وبهذا يمكن أن نلاحظ أن اللفتة المباشرة – غير التصويرية – في سياق بلاغي مشحون بالصور يمكن أن تكون هي مناط الشعرية الفعلية»[1].

وهذا يضعنا في قلب جماليات المماثلة والمعارضة التي تُعَدُّ من المفاهيم الأصيلة في نظرية الشعرية الحديثة، كما يفضي بنا في الوقت نفسه إلى مسألة الانحراف الداخلي عن النسق التي عالجها ريفاتير في دراساته للانحراف كظاهرة أسلوبية.

٥- مفهوم الوظيفة في منظور الشعرية الحديثة:

لقد ركّز الشكلانيون على الخصائص الشّكلية في الأدب، لأنهم عدّوا الأدواتِ الشكليةَ وسيلةً لتحقيق التغريب، وغيّروا من وجهة النظر القائلة بأن العمل الفنّي محصلة أدواته، وأن الشكل هو القالب الجمالي المعطى للمضمون،[2] إلا أن إمكانية فقد الأدوات الأدبية لقدرتها على التغريب أدّت إلى التمييز بين الأداة والوظيفة،[3] وهو التمييز نفسه الذي أقامه ويلك ووارين بين المواد والبنية،[4] وأدى النظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنيةً أو منظومةً تُحدِّدُ وظيفة الأداة إلى تعريف العمل بمجموعة من العلاقات، وهو ليس موضوعاً بسيطاً «بل

(١) فضل: بلاغة الخطاب، ص٢٤٧

(٢) ينظر: جفرسون وروبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص٢٥٣

(٣) نفسه: ص٤٢-٤٣-٤٤

(٤) مما يعني أن مفهوم البنية عند ويلك ووارين مفهوم جزئي

هو تنظيم معقَّد بدرجةٍ عاليةٍ، وذو سمة متراكبةٍ مع تعدّدٍ في المعاني والعلاقات»[١] مما يعني توجيه الانتباه إلى النص بكليّته، غير أن هذا المفهوم عن النص لا يميّز ضرورةً النص الأدبي من أفعال الاتصال العادية، فهي تمثّل بنيةً أيضاً، من هنا يأتي تعريف النص الشعري بأنه «بنية وظيفية»،[٢] فالوظيفة، لا طبيعة المادة هي ما يفرق بين شفرة وشفرة، ولا يمكن فهم الأعمال الأدبية والفنية فهماً كاملاً إلا إذا فحصنا أداءها لوظائف شفراتها، وعلى هذا نميز الشفرات الرمزية كاللغة من الشفرات النظرية كالأفكار، والشفرات الجمالية كالتناسق والتناغم، على أساس الوظيفة التي يؤديها كل منها.[٣]

وبناءً على هذا ارتبط مفهوم الوظيفة بمفهوم البنية، إذ لا يمكن أن نتعرف على وظيفة عنصر ما إلا من خلال معرفة موقعه في البنية، إذ إن «وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ودرجة كثافته ودورها في متتالياته»،[٤] كما أن اتساعها يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة، ويتم الكشف عن الموقع بتحديد شبكة العلاقات التي تربطه بغيره من العناصر، على أن العناصر ما هي إلا أدوات اكتسبت وظيفة تغريبية، والنص بوصفه بنية يشتمل على العناصر المغربة وغير المغربة، وتبرز هنا قيمة كل عنصر، وهي قيمة اختلافية يحدّدها وضع العنصر ضمن بنية النص من جهة، ومنظومة اللغة من جهة ثانية. فالفونيم في اللغة يُعَدُّ وحدةً وظيفيةً، يمكن استبدالها والإفصاح عنها بطرقٍ مختلفة في التلفظ الفعلي، وكذا الأمر في السرد، إذ تُعدُّ الوحدة الوظيفية نموذجاً استبدالياً ذا تحققاتٍ عينيةٍ.[٥]

---

(١) ويلك وَ وارين: نظرية الأدب، ص٢٤

(٢) جفرسون وَ روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص٨٣

(٣) ينظر: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية – لونجمان، ط١ ١٩٩٦م ، ص٨٢

(٤) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٦٩

(٥) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص٢٤٧

وقد ربط سوسير القيمة بالاختلاف من هنا جاز لنا القول إن الدليل في النظام لا معنى له إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى،(١) والكلمة لا تستمد معناها إلا من وجودها مع غيرها «فالمعنى لا يمكن أن يثبت ويستقر إلا نتيجةً لهذا التحديد المزدوج: الدلالة والقيمة، فالقيمة ليست هي الدلالة.... إنها أهم من الدلالة»،(٢) فاللغة «لا تتضمن أفكاراً ولا أصواتاً تسبق المنظومة الألسنية، بل اختلافات تصورية وأخرى صوتية منبثقة وحسب عن هذه المنظومة»،(٣) من هنا لم يعترف سوسير بوجود الكيانات المادية إلا من خلال المعنى الذي تكتسبه، والوظيفة التي تؤديها، فقيمة مجموعة ما مرتبطة بترتيب عناصرها،(٤) وبهذا يكون مفهوم الاختلاف أساسياً لتحديد الوحدة وتعريفها، لكن الميلاد وجود فقط، وحتى يتحول إلى حياة لابدّ أن يُوجد لنفسه وظيفةً «وليس للوحدة من وظيفة إلا من خلال ما تبنيه لنفسها من علاقات مع الوحدات الأخرى. من هنا تأتي أهمية العلاقة في التحليل البنيوي».(٥)

لذا فإن قيمة العلامة في منظومة اللغة هي مسألة فرقية اختلافية كما يرى سوسير وهي «ليست محددة إيجابياً بمضمونها، بل سلبياً، وذلك بعلاقاتها مع عبارات المنظومة الأخرى، وخاصيتها الأكثر دقة إنما هي في وجودها المغاير لوجود الأخرى»،(٦) وإذا كانت الدلالة في اللغة مختلفة عن القيمة، فإن القيمة في الأدب مرتبطة بالدلالة، إذ لو خلت الكلمة من الدلالة لبطلت وظيفتها

---

(١) ينظر: إيغلتون، نظرية الأدب، ص١٦٩

(٢) بارت، رولان: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار اللاذقية، ط٢ ١٩٨٧م، ص٨٨-٨٩

(٣) دي سوسير: فردينان: محاضرات في الألسنية العامة، ص١٤٥ وَ: عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب ص٧١

(٤) نفسه، ص١٦٩ وأيضاً: بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص٨٩

(٥) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٣٥

(٦) دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص١٤٢

في السياق،[1] وبيان ذلك أن سوسير الألسني عدّ الدلالة محصلةَ العلاقة بين وجهي العلامة «فكل شيء إنما يتم بين الصورة السمعية والتصور، وذلك ضمن حدود الكلمة مقدرة كمجال مغلق موجوداً في ذاته.»،[2] بينما ترتبط قيمتها بموقعها ومحيطها،[3] في الوقت الذي عدَّ فيه بارت البنيوي الوظيفةَ مرتبطةً بالدلالة، فكل ماله دلالة له وظيفة، وعلى هذا فالوظيفة من وجهة نظر لسانية «هي وحدة من المضمون، وهذا يعني أن الملفوظ هو الذي يشكل المضمون ضمن وحدات وظيفية»،[4] وينبغي ألا نفهم من هذا أن الوحدة الوظيفية هي وحدة لغوية دائماً، فهي تكون وظيفيةً حين تنطوي على قيمة، وقيمتها دلالية بالدرجة الأولى،[5] والوظيفة قد تتنوع بحسب الجنس الأدبي، فالوظيفة في السرد اكتسبت عند بروب معنى أفعال الشخصيات، بينما ارتبطت عند جاكبسون بنظام التعارضات،[6] كما ارتبطت بمفهوم العنصر المهيمن الذي يحدد وظيفة الرسالة، وقد كانت الوظيفة الجمالية في مراحل مختلفة من التاريخ معياراً للتمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، وقد نحت هذه الوظيفة إلى التوسع أحياناً، وإلى التقلّص أحياناً أخرى، فقد كانت الرسائل الشخصية في يوم من الأيام شكلاً فنياً، بينما يسودُ الاتجاهَ الحديثَ ميلٌ إلى تمييز الأنواع الأدبية وتضييق

---

(١) ينظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط١-١٩٨٨م ، ص١٢٨

(٢) دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة ، ص١٣٩

(٣) نفسه، ص١٤١

(٤) بارت وَ جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، مرجع مذكور، ص٢٥

(٥) بارت وَ جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ص٢٥

(٦) ينظر: إينو، آن: مراهنات دراسة الدلالة اللغوية، تر: أوديت تبيت وَ خليل أحمد، دار السؤال – دمشق، ط١ ،١٩٨٠م، ص١١٥ ينظر: حاشية المؤلف، بارت، من البنيوية إلى الشعرية ص ٢٢ وأيضاً: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، مسرد المصطلحات مادة: function (الوظيفة) وأيضاً ص/٨١، وأيضاً الشعرية البنيوية، ص٢٤٧

الوظيفة الجمالية، وحصر الأدبية في تلك الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية،[1] وإذا كانت العلاقات كما يرى غالان تخلق بنية العمل، فإن هذه العلاقات لا يمكن تناولها بصورة جزئية، إذْ لا قيمة لأي عنصر من عناصره إلا في علاقته بالكل، فالبنية ليست العمل ذاته بل مجموع العلاقات الوظيفية المتوضعة في وعي الجماعة اللغوية.[2] من هنا كانت قراءة القول الشعري في كليته غير ممكنه من دون التركيز على المواقع المكانية للوحدات الدالة.[3]

واللغة بوصفها أهَمّ نظام اتصال يستخدمه الإنسان تؤدي وظيفةً قد تؤديها نظم أخرى قد تُشابِه اللغة وظيفياً وتختلف عنها بنيوياً، كما أنها قد تشابهها بنيوياً وتختلف عنها وظيفياً،[4] وهذا المفهوم عن اللغة يستند إلى الوظائف الستّ التي تتوفر في عملية الاتصال، وتتألف الوظيفة من تركيز الرسالة على هذا العامل أو ذاك من عوامل الاتصال، على أن مفهوم الوظيفة يتجنب التمييز المطلق بين نوع وآخر من النصوص، فقد يتضمن نصٌّ ما هذه الوظائف جميعاً، وإن كان بعضها بدرجة أقلّ «فإذا كانت الوظيفة الشعرية هي الغالبة يمكن عندئذٍ وصف الرسالة بأنها شعرية أو جمالية، أو أدبية أو فنية، ويحدث ذلك حسب مبدأ التغريب الشكلاني»،[5] وذلك عندما تُنتَهك الممارسة الأدبية بوصفها عرفاً، وذلك في مستوى معين من مستويات النص الأدبي بوصفه بنية،[6] فالنص الشعري «يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية، وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف

---

(١) ينظر: ويلك وَ وارين، نظرية الأدب، ص٢٤

(٢) ينظر: جاكسون، بؤس البنيوية، ص١١٠-١١١

(٣) ينظر: كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال- الدار البيضاء ط٢، ١٩٩٧، ص٨٣

(٤) ينظر: جاكسون، بؤس البنيوية، ص٦٣

(٥) جفرسون وَ روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص٨٣-٨٤

(٦) نفسه، ٨٣-٨٤

النصية تبعاً لتغيير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرنة نص، أو ضياع شاعريته.»،[١] مما يعني ضرورة ترتيب الصور اللسانية بحسب الهيمنة الوظيفية. وقد عرّف جاكبسون الوظيفة الشعرية بأنها التوجه نحو الرسالة بصفتها رسالة وذلك حين يكون العامل المهيمن هو شكل الرسالة،[٢] أي حين يكون المعنى هو الشكل نفسه، إلا أنه لا يمكن الحديث عن الوظيفة بغير الحديث عن البنية والقيمة ونظام العلاقات، فاللغة بنية، وضمن نسق العلاقات بين الإشارات نبحث عن القيم الأسلوبية «ذلك لأنها ليست خواصَّ للإشارة ولكن للنسق»[٣].

وشبكة العلاقات هي التي تصنع خصوصية النص، ذلك أن شبكة العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وتختلف في قليلٍ أو كثير عن شبكة العلاقات في اللغة العامة، وهي تمثل انزياحاتٍ تُعَدُّ قيماً أسلوبيةً هي في الوقت نفسه مصدر نشوء الآثار الخاصة،[٤] كما أن الشكل وهو ما يتألف من مجموع العلاقات يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته[٥] كما يسمح بتحول المواد المحايدة جمالياً لتؤدي وظيفة التغريب، والطريقة التي تحرز بها العناصر فعاليتها الجمالية هي البنية ذاتها، من هنا تُعَدُّ البنية مفهوماً يُحيل على المضمون والشكل بقدْر ما يُنَظَّمان لأغراض جمالية، فالعمل الفني نظام كلي من الإشارات يخدم غرضاً جمالياً نوعياً، وعلى هذا لا يمكن الاعتراف بوجود بنية خارج الضوابط والقيم، ولا نستطيع أن نفهمَ ونحللَ أيَّ عملٍ فنيٍ دون الرجوع إلى القيم،[٦] غير

---

(١) بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء ١٩٩٩م ، ص١٠٣

(٢) ينظر: إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ص٥٠ – ٥١ وأيضاً: جيرو: الأسلوبية، ص١١٨

(٣) جيرو: الأسلوبية، ص١٤٧

(٤) نفسه: ص١٢٩

(٥) ينظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٨

(٦) ينظر: ويلك وَ وارين: نظرية الأدب، ص١٤٧

أن الحديث عن القيمة لا يعني الحديث عن مسألة الحكم على قيمة العمل الأدبي، وهي مسألة تعود في أصولها إلى أفلاطون وما يتعلق بموقفه من الشعراء، وتمتد حتى ظهور مدارس الفن للفن، وما ثار بين النقاد من جدل حول وظيفة الأدب، وقد سبق لتودوروف أن وضح أن التحليل لا يكون مُرضياً إلا إذا فسّر القيمة الجمالية، وقد طرح مجيء الشعرية مسألة قيمة العمل طرحاً جديداً مفادُه أن قيمة عمل ما تتحدّد بالقانون الجمالي الذي ينتظم بنيته، إلا أن هذا القانون مرتبط بفرادة العمل، فإذا كان المبدأ الحواري مثلاً قانوناً جمالياً يحكم أعمال دستويفسكي، فإنه من غير المجدي أن نبحث عن قيمة أعمال كاتب آخر مثل تشرنيفسكي في هذا القانون، إذْ إن المبدأ الحواري ما إن يخرج من أعمال دستويفسكي «حتى يفقد مميزاته التي طالما مُدحت»[1]، مما يعني أن قيمة العمل كامنة فيه وهي مرتبطة ببنيته. وتأسيساً على ما سبق نستطيع القول: إن نظام العلاقات في النص يحدّد بنيته، وتعمل البنية على تحديد وظيفة العنصر الذي يستمدُّ قيمته من الوظيفة التي يضطلع بها من موقعه في البنية، وبهذا يغدو مصطلح القيمة مصطلحاً وظيفياً يقوم على أن «قيمة الشيء ليست في جوهره ولكنها في وظيفته.»[2] ويتطلب تحليل البنية فحص علاقات الاختيار وما تشتمل عليه من المعارضات الوظيفية، كما يتطلب فحص علاقات التأليف وما فيها من إمكانات التجاور، وهنا يؤسس الاختلاف لوظيفة العناصر الفنية.[3] وهكذا فإن «هناك نماذج عديدة من الوظائف لأن هناك نماذج عديدة من العلاقات»،[4] وتزودنا علاقات التأليف أو العلاقات الإدماجية - بتعبير بنفنيست - بأهم المعايير التي تعيننا على تحديد الوحدات، كما أن «بيان القدرة الإدماجية لأحد العناصر يقتضي

---

(١) تودوروف: الشعرية، ص٨١

(٢) الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص٣٥

(٣) نفسه، ص١٣٩

(٤) بارت وجينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ص٢٣

تحديد علاقاته بغيره من العناصر التي تنتمي لنفس المستوى»،[١] مما يستدعي فحص علاقات الاختيار أو العلاقات التوزيعية- بتعبير بنفنيست- وهذا يعني أن «تحليل أي نظام يتطلب تحديد العلاقات الاستبدالية (التعارض الوظيفي) والعلاقات التوزيعية (إمكانات التأليف»،[٢] من هنا تأتي أهمية الاختلاف عند فصل الوظيفي عن غير الوظيفي، إذ إن اهتمام المحلل لا ينصبّ على خصائص الموضوعات أو الأفعال الفردية، بقدر ما ينصب على ما يقوم بينها من اختلافات يستخدمها النظام ويمنحها دلالة.[٣] وما تجب الإشارة إليه هنا أن قيمة العمل الأدبي شيء آخر غير قيمة عناصره، على الرغم من أن قيمة العمل مستمدّة من بنيته، إلا أنها تتضمن حكماً تقييماً يأخذ بعين النظر النصوص الأخرى، بينما ينزع التحليل البنيوي إلى التوصيف الوظيفي في تحديد قيمة العناصر بالاستناد إلى نظام العلاقات. وتأسيساً على ما سبق نرى أن وظيفة العنصر تختلف عن وظيفة الرسالة، وإن كانت وظيفة الرسالة تتحدد بمجموع وظائف عناصرها، والشعرية تهتم بالعنصر حين يؤدي وظيفةً شعريةً، غير أن مقالاً علمياً قد يشتمل على عناصرَ شعريةٍ، مما يجعلنا نتساءل: هل يُعَدُّ كل عنصرٍ شعريٍ مجالاً لعمل الشعرية؟ إن تركيز الشعرية على البحث عن قوانين الخطاب الأدبي يفصلها عن إجراءات الأسلوبية، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن جيرو وحّد الأسلوب والوظيفة، أي إن الأسلوب يتحدد وفقاً للوظيفة، من هنا اختلف أسلوب المقال العلمي عن أسلوب النص الأدبي، وعند هذا المستوى من مستويات التحليل تتجاوز الأسلوبيةُ الشعريةَ، إذ إنها لا تقف عند فحص أساليب النصوص الأدبية، بل تتعداها إلى أساليب الخطاب الإنساني مهما تنوعت وظائفه. من هنا كانت أهمية الوظيفة في التمييز بين منهجين في مقاربة النصوص يُعَدّان إفرازاً مباشراً للنظرية اللسانية الحديثة.

---

(١) كلر: الشعرية البنيوية، ص٣١

(٢) نفسه، ص٣١

(٣) نفسه، ص٣٨

ثانياً ـ شعرية التضاد:

١ – التضاد ولغة الشعر:

لقد كان إلحاح أبي تمام في طلب المجانس والمطابق، وبعيد الاستعارات من أبرز الأسباب التي أثارت حوله خصومةً نقديةً،[1] ما تزال أصداؤها تتردد إلى اليوم، إلا أن موقف النقد القديم من بديع أبي تمام ظل حائراً بين الشكل الجديد والمحتوى القديم، أي إن إصرار النقاد على شدّ خيوط الشكل الجديد إلى المعنى القديم هو ما حجب عن النظر النقدي الوظيفة الدلالية المسندة إلى الشكل، ولم يعِ النقاد نتيجةً لذلك أن الشكل الجديد ما هو إلا أصل لمحتوى جديد.[2] ولنا أن نسأل: كيف يمكن للشكل أن يكون مستوىً من مستويات المعنى؟ إن أولى القضايا التي لابد لنا من الوقوف عليها للكشف عن جوانب الشعرية عند أبي تمام هي وظيفة البديع؛ فقد تحول البديع عند أبي تمام عن وظيفته التحسينية، التي يمكن بها تحويل العبارة إلى معناها الحقيقي، بالانتقال من المستوى الإبداعي إلى المستوى الإبلاغي، فتحتفظ بالمعنى ويضيع الشكل، إلا أن نظرةً دقيقةً في بديع أبي تمام، تكشف أن الناقد القديم لم يتمكن من عزل العناصر التحسينية عن العناصر الأساسية في شعر أبي تمام، لأن خطوةً كهذه كفيلة بتضييع الشكل والمعنى في آنٍ معاً؛ فعزا النقاد عدم إمكانية فصل البديع عن البنية الأساسية للجملة إلى أسبابٍ كميةٍ تتعلق بإفراط أبي تمام في استعمال البديع،[3] مما يعني أن موقف النقاد من البديع، مرتبط في أساسه بالموقف من اللغة، ووظيفتها الإيصالية.

فالطباق عند أبي تمام ليس مجرد تقابل في المعاني، بل هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود، فالعالم مردود إلى علاقات

---

(١) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث – دار الثقافة – بيروت، دار العودة – بيروت ١٩٧٣، ص٢٣٦

(٢) إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص١٣٣

(٣) ينظر: ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، ص٤

قوامها التماثل والتشابه، وأخرى قوامها التباين والاختلاف «والعلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر وما ينجم عنه في الفعل»[١] فقد أوتي أبو تمام عقليةً تتعقب الأشياء «في توحدها وانفصالها، فهي مغرمة بتعقب التماثل بين الأشياء وأوجه التضاد في الوقت ذاته.... وكأن أبا تمام لبنة في بناء ثقافة العصر....»[٢] والطباق لا يمثل إلا مستوى من مستويات التقابل، والتقابل علاقة بين شيئين أحدهما موجه للآخر، أو هو علاقة بين متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها، ويقع التقابل حين تختلف قضيتان كماً أو كيفاً، فإذا وقع في الكم فهو التداخل، وإن وقع في الكيف فهو التضاد، وإن وقع الاختلاف في الكم والكيف فهو التناقض لا محالة.[٣] أما عند البلاغيين فالطباق هو الجمع بين الضدين،[٤] وهو «مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره، فسموا المتضادين - إذا تقابلا- مطابقين»،[٥] وقد أشار ابن رشيق إلى اختلاف قدامة عن البلاغيين في الاصطلاح قائلاً: «المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في كلام أو بيت شعر، إلا قدامة ومن اتبعه، فإنهم يجعلون الطباق اجتماع المعنيين في لفظة واحدة متكررة ... وسمى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا تكافؤاً، وليس الطباق عنده إلا ما قدّمت ذكره، ولم يسمِّ التكافؤ أحدٌ غيره وغير النحاس من جميع من

---

(١) محمد، أحمد علي: جماليات الأسلوب في رسائل الصابئ، جذور- النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع١٩، ٢٠٠٥، ص ١٧٥

(٢) المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٢٣٨

(٣) صليبا: المعجم الفلسفي/٣١٨ ، وأيضاً: الإشارات والتنبيهات/٣٤٥، وَ ماركس وهيجل: جان هيبوليت، ص١٠ ، وَ ابن رشد: تلخيص منطق أرسطو ص٩٣٠، وَ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الجدل ص٣٥ .

(٤) ينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر،ص١٤٣ وَ ١٦٢

(٥) الآمدي، الموازنة ٢/ ٢٥٥

علمته»،[1] والتضاد ضرب من علاقات الاختلاف فضدّ الشيء خلافه ويقال: ضادّه خالفه فهما متضادان.[2] والتضاد مختلف عن التناقض، إذ إن الكلام المتناقض كلام يقتضي بعضه إبطال بعضٍ، وذلك عند الجمع في تصور واحد بين عنصرين متنافرين، وعلى هذا فإننا نميز التنافر[3] والتقابل[4] والتضاد[5] والتناقض.[6] ومع ذلك فالعالِم بحسب تعبير ديفيد ديتش «هو الذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل أثر من آثار التناقض، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلا عن طريق التناقض»،[7] غير أننا لن نقف عند بعض الآراء الحديثة التي ترى في الشعر لغة التناقض، وإن كان بعض الدارسين يرى أن التناقض في الأدب ليس تناقضاً حقيقياً وإنما هو نوع من المفارقة،[8] وقد وعى نقادنا الفارق بين التضاد والتناقض، وجعلوا الطباق والمقابلة علاقتين من علاقات التضاد، ونبهوا على خطر الجمع بين الضدين من جهة واحدة،[9] لأن هذا من شأنه أن يوقع في التناقض، وقد ميز حازم عدة ضروب لاقتران المعاني ومنها اقتران التماثل؛ وهو أن تناظر بين موقع المعنى في حيز، وموقعه في حيز آخر، واقتران المناسبة؛ وفيه يتم اقتران المعنى بمضاده، والمخالفة؛ وهي اقتران الشيء بما يناسب مضادّه، ومنها

---

(١) ابن رشيق، في محاسن الشعر وآدابه ٢/ ٥٧٦ ، وأيضاً العسكري، كتاب الصناعتين، ص٣٣٩

(٢) اللسان مادة / ض د د / القاموس المحيط مادة / ض د د /، وأيضاً: الجرجاني، التعريفات، ص٨٤

(٣) صليبا، المعجم الفلسفي، ص٣٤٧

(٤) صليبا، المعجم الفلسفي، ص٣١٨

(٥) ابن رشد، تلخيص منطق أرسطو- تح: جيرار جهامي، منشورات الجامعة اللبنانية- بيروت - ١٩٨٢م ،المجلد الثالث، ص٩٣٠

(٦) صليبا، المعجم الفلسفي، ص٣٤٩

(٧) ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٢٤٩

(٨) ينظر: شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر ـ الأردن ط١ ٢٠٠٢، ص٥٠

(٩) ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر ص٢٠٥

أيضاً تشافع الحقيقة والمجاز، وفيه يتم اقتران الشيء بما يشبهه، ويستعار اسم أحدهما للآخر،[1] ومبدأ عدم التناقض هو المبدأ الرئيس الذي تقوم عليه كل المبادئ العقلية، وهو مبدأ لا يمكن البرهنة عليه، لأنه أوّلي، والبحث فيه يتجه إلى نقض الشكوك التي تثار ضده، وتكمن خطورة هذا المبدأ في القدرة على استخدامه استخدماً سوفسطائياً، إذ إن من شأنه إنكار التغير، وإنكار الحمل، لأن التغير معناه أن يحوي الشيء ضده، والحمل معناه دخول صفات مضادة على شيء واحد، ولذا فإن الأضداد قد توجد في الشيء الواحد، ولكن لا من جهة واحدة، أي إن مبدأ التناقض مبدأ صحيح إذا ما نظرنا إليه نظرة صحيحة. [2]

وتأسيساً على ما تقدم نستطيع القول: إن التضاد هو شكل من أشكال الاختلاف، وهو المبدأ الناظم للوجود، ومن ثم فهو المبدأ الناظم للفكر، وبوصفه شكلاً من أشكال الاختلاف فهو ينتظم اللغة أيضاً. والفكر يدرك ظواهر الوجود بطريق الاختلاف والتباين، وكلما اتسع الاختلاف وتباعدت الهوة بين الظاهرتين كان إدراك الفكر لهما أوضح وأعمق، وأكثر دقةً، وعندما يتحول التضاد من مبدأ عقليٍ إلى مبدأٍ شعريٍ يصبح طريقةً في وعي الوجود، ويتحول إلى لغةٍ تكشف عن التباين في الوجود، وحين يتكئ أبو تمام على مبدأ التضاد من خلال أشكال الطباق والمقابلة فإنه يضع الفكر عن طريق اللغة في مقابل الوجود، إذ إن اللغة تنظّم الفكر، وتمكّن الشاعر من القبض على ظواهر الوجود التي يجلوها الفكر، وتكشف عن العلاقات الناظمة لها سواء في ثباتها أم في تغيرها. ومع أن التضاد يمثل علاقةً من علاقات التداعي التي أشار إليها سوسير، وجاكبسون، والتداعي في حقيقته يشتمل على فاعلية اللاوعي، إلا أنه يتحول عند أبي تمام إلى فاعلية من فاعليات الوعي الفني، فالمعنى يظل ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقق المعنى إلا

---

(١) ينظر: القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٥

(٢) ينظر: بدوي، عبد الرحمن: أرسطو، خلاصة الفكرالأوروبي، ص٧٨ ٧٨

بنقيضه، وهكذا يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري، ماراً من خلال اللغة، ليدخل في حركة جدلية تحقق الوحدة والتماسك، وصولاً إلى فكرة وحدة الأضداد «حتى كأن أشياء الوجود ومكوناته أغلبها أضداد تحولت في نظام التسمية اللغوية ألفاظاً نوافرَ، والطائي في ما يبدو من شعره كلف بهذه الألفاظ النوافر يعتمد التأليف بينها في صور يشع في أرجائها الضدُّ على ضدّه ويبرزه»،[1] وهنا تبرز الأهمية الكبرى لأسلوب التضاد في الخروج على المألوف، إذ يثري التضاد المعنى ويوسعه «عندما يحدث مخالفةً تغدو ذات فاعلية أساسية يتلقفها المتلقي عبر كسر السياق والخروج عليه، والتضاد الذي يقوم على علاقات الكلمة ضمن النص عنصر من عناصر الشعرية التي تجمع بين المبدع... والمتلقي»،[2] وبناءً على هذا نستطيع القول إن التضاد مبدأ وجودي مثلما هو مبدأ فكري ولغوي، ولكنه حين يتحول إلى مبدأ شعري فإنه يحمل معه آثار الوجود والفكر واللغة، ليحولها إلى فاعلية إستطيقية تنزع الألفة عن طريق دخول عناصرها جميعاً في علاقات غير مسبوقة، ولهذا فإن مقصدية الشاعر لا تتحقق في الألفاظ بقدر ما تتحقق في العلاقات،[3] مما يدل على أن التضاد الأساسي الكامن في الوجود هو أصل لكل أشكال التضاد، اللغوي والفكري،[4] من هنا يتأكد لنا الطابع المنطقي لمبدأ التضاد، فهو مبدأ ينتمي إلى عالم العقل، والوجه النفسي المقابل له هو الصراع، أو تضارب الدوافع، وما دامت التجربة الفنية تجربة يتحكم فيها العقل،[5] فإن الوعي الفني

---

(١) الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٧١ وأيضاً ستولينتز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ ١٩٨١م، ص٣٥٢

(٢) الخلايلة، محمد خليل: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث – إربد، ط١ ٢٠٠٤م، ص١٠٩

(٣) ينظر: المصري، يسرية: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٢٢٧

(٤) ينظر: المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٢٣٩، وَ نصر، عاطف جودة: البديع في تراث الشعر العربي مجلة فصول، م٤/ع٢، ١٩٨٤، ص٩٠

(٥) ينظر: عياد، شكري، ص٨٨

يحول التضاد في الشعر من مبدأ وجودي إلى قيمة جمالية مرتبطة بوظيفة كشفية، قوامها الكشف عن المعنى الذي تنهض به اللغة الشعرية، فيصبح الشعر بوساطة اللغة «مظهراً فكرياً فنياً معاً، أو فكرياً في مظهر فني»،[١] وعن طريق التضاد يتحقق التناظر في المعاني وهو من أحسن ما يقع في الشعر «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسَنَين المتماثلَين، والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً، من سنوح ذلك لها في شيءٍ واحد».[٢]

٢- شعرية الطباق والمقابلة:

لقد استحال الطباق عند أبي تمام طريقةً من طرق توليد المعنى، ومنبعاً ثراً من منابع شعرية النص، فتجاوز كونه الجمع بين الشيء وضده، ذلك أن الكلمات لم تعد بدائل للأشياء، وهي لا تحيل على الأشياء، بقدر ما تحيل على ذاتها، إذ إن الطباق يعمل على إبراز العلاقة، وبروز العلاقة بين العلامات يجعلها أقل شفافيةً، ويقلل من هيمنة الوظيفة الإحالية، لتحل محلها الوظيفة الشعرية، فالطباق يشتمل على بعض عناصر الشكل، وبعض عناصر المعنى، وفيه تتحقق أعلى درجة من درجات التماسك بين الشكل والمعنى، حتى لَيتعذر الفصل بينهما، ويستحيل معه تحويل المعنى الشعري إلى معنى نثري، أو يستحيل معه تجريد العبارة من شعريتها بنزع الزينة المضافة إلى المعنى، ولهذا فإن النظر إلى الطباق بوصفه لوناً بديعياً يضيف إلى المعنى ضرباً من الزينة والتحَسين أساء إلى فهم فاعلية الطباق، وقدرته على إنتاج المعنى، فكما أن الوجود لا يتحقق في الأشياء بقدْر ما يتحقق في العلاقات بين الأشياء والظواهر، كذلك أمر الشعر؛ فهو لا يتحقق في الكلمات، ولكن في العلاقات بين الكلمات،

(١) قصبجي، عصام: نظرية النقد الأدبي، ص٢٤٥

(٢) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٤٥

ومادامت علاقة التضاد أكثر العلاقات بروزاً ووضوحاً، لأنها قائمة على الاختلاف،[1] فإن تواترها في نصٍ من النصوص يعمق الدلالات ويثريها، ويضفي على النص شعرية خالصة،[2] تنقله من مستوى التفكير البسيط إلى مستوى التفكير المركب، إذ إن من أهم سمات العقل الإنساني أنه «يتحرك من الشيء إلى نقيضه بحثاً عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقائض وتؤلف بينها»،[3] فالجمع بين الأضداد ينهض بوظيفتين أولاهما التعبير عن الكليات، والثانية إبراز الفروق والدقائق التي يجلوها التقابل،[4] وبذلك يتحول شعر أبي تمام إلى ظاهرة احتفالية، تلتقي فيها نوافر الوجود من نور وظلام، وموت وحياة، وَحلّ وترحال، ونوم وسهاد، ويأس وأمل، وشراسة وليان، في كلٍ متآلف، وتلغى الحدود بين الأضداد في حركة جدلية يبرزها النسيج اللغوي المحكوم بفكرة التضاد، فلا يندُّ لفظٌ، ولا يمرُّ إلا من خلال التضاد.

يقول أبو تمام في مديح أبي سعيد محمد بن يوسف:[5]

قطبَ الخشونةَ واللِّيانَ بنفسه	**فغدا جليلاً في القلوبِ لطيفا**
فإذا مشى يمشي الدِّفَقَّى أوسرى	**وصل السُّرى أو سار سارَ وجيفا**
هزته مُعضلة الأمور وهزَّها	**وأُخيفَ في ذات الإله وخيفا**
إن غاض ماء المزن فضْتَ وإن	**كبد الزمان عليّ كنتَ رؤوفا**
وافٍ إذا الإحسان قُنِعٌ لم يزل	**وجه الصنيعة عنده مكشوفا**
وإذا غدا المعروف مجهولاً غدا	**معروف كفك عنده معروفا**

(١) ينظر: حسن، عبد الكريم: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢ ١٩٩٢ م، ص٢١
(٢) ينظر: الخلايلة، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص١١٣
(٣) السريحي، سعيد مصلح: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي – جدة ط١ ١٩٨٣م، ص٢٤٦
(٤) ينظر: الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٧٢
(٥) الديوان: ٢/٣٨١

يغدو التضاد هنا طريقةً فنيةً لإبراز العلاقة النّدّية القائمة بين الدهر والممدوح، فبالتضاد تتيح اللغة لأبي تمام الانتقال في المعنى وتوليده، فرأفة الممدوح ما هي إلا فعل لمواجهة قسوة الزمن، فإذا أراد ذكره بالرأفة ذكر القسوة عند غيره، وإذا ذكره بالقوة والخشونة استحضر معاني اللين واللطف، وتداعت إليه من ثم فكرة الجليل بما تشتمل عليه من معاني الهيبة والعظمة، ويبرز التضاد في مستهل قصائده ، مدخلاً إلى الكون الشعري المبني على تآلف الأضداد، سواء بطريق الطباق أم المقابلة. يقول في مطلع قصيدة يمدح فيها نصر بن سيار:(١)

أفنى وليلي ليس يفنـــى آخـــره	**هاتا مـــوارده فـــأين مـــصادرهْ**
نامت عيـــون الـــشامتين تيقُّنـــاً	**أن ليس يهجع والهموم تسامرهْ**
لاشيء ضائر عاشقٍ فإذا نـــأى	**عنه الحبيب فكل شيءٍ ضـــائرهْ**
يا أيهاذا الـــسائلي أنـــا شـــارح	**لك غائبي حتى كأنـــك حاضـــرهْ**

وتبدو القصيدة ملتقى الأضداد، ويغدو التضاد هو المعنى الذي يشد أعناق المتنافرات، «ويجمع شتات الصورة ويكشف عن شبكاتها الناسجة، وبالتالي يقترب من محورية النص برموزه التي أودعها الشاعر في بنيته وأراد إيصالها»،(٢) من هنا يغدو من أهم سمات الشعرية عند أبي تمام أنها تبحث عن التماثل والانسجام عبر التنافر والتضاد.(٣)

ومع أن قصائد أبي تمام جاءت متنوعة المحاور، غير أن ثمةَ محاور ثابتة نجدها في كل قصيدة، وهي أشبه شيء بالعُمُدُ التي تنهض عليها قصائده، فلا تخلو قصيدة من قصائده – أو على الأقل في مدائحه – من وقوفٍ بالطلل، وحديثٍ عن المرأة لائمةً أو محبوبةً، ووصفٍ للطبيعة أو

(١)الديوان:٢/٢١٠

(٢) الخلايلة: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص١٤١

(٣) السريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، ص٢٤٨

مظهر من مظاهرها كالمطر والسحاب، كما أن أبا تمام تميز بوصفه شعره والإدلاء بإبداعه في نظم القصائد، حتى عُدَّ في النقد الحديث صاحب نظرية نقدية تتبين ملامحها عبر وصفه شعره في ختام قصائده.[1] ويُعد التضاد عنصراً أساسياً تنهض عليه هذه المحاور، وسنتناول بالتحليل بعض هذه المحاور لنبرز قدرة الطباق على إنتاج المعنى، وقد اخترنا محور الطلل، ويعود اختيارنا له إلى أنه يقع في مطالع[2] القصائد والناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء،[3] وقد روى ابن رشيق عن بعض الحذاق أنه «ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع منه، وبه يستدل على ما عنده في أول وهلة»،[4] مما يعني تحرره من أية فكرة سابقة عليه، كما أنه من المحاور الثابتة التي لا تخلو منها قصيدة من قصائد المدح عند أبي تمام.

٣- الطلل وشعرية الطباق :

يرتبط التضاد بفكرة الطلل، الذي يستمد من صلته بالتحول والزمن قدرته على إغناء الفكر بمعينٍ ثرٍّ من الدلالات والمعاني المتضادة، إذْ يبرز التضاد الأكبر الذي تحيا فيه فكرة الطلل، وهو التضاد الذي لا يتم من دونه تشكل البنية الفنية للطلل، إذْ لا يمكن الحديث عن الطلل بغير الحديث عن المكان الآهل المعمور الذي أمسى رسماً بفعل الزمن، فكل عنصر في الطلل ذو وظيفتين تتركز الأولى في تمثيل حاضر الطلل، ويمكن إدراكها وتلمسها في النسق اللغوي ضمن العلاقات الخطية في النص، أما الوظيفة الثانية فتتمثل

---

(١) يراجع مثلاً: عكام، فهد: نظرية أبي تمام في النقد الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ع ١٨١ ، السنة١٦ ، ١٩٨٦م، ص٩١

(٢) ذكر ابن رشيق أن مصطلح «المطالع» مصطلح مختلف فيه عند القدماء ما بين أوائل الأبيات، وفواتح القصائد. والذي أردناه هنا معنى الابتداء، أي ابتداءات القصائد. ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٢٨٥ وما بعدها

(٣) ينظر: ابن رشيق، العمدة: في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٣٨٧

(٤) ابن رشيق، العمدة: في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٣٨٩

في الإحالة على ماضي الطلل الذي يمثل البهجة والألفة والأنس، وهذه الوظيفة لا تظهر على المستوى الخطي، لأنها لا تنتمي إلى الملفوظ بقدر انتمائها إلى الحقل الاستبدالي للعناصر اللغوية .

وقد تظهر الإشارة صريحةً إلى ماضي الطلل بوصفه بحثاً «عن عناصر الحياة»،(١) ويغدو التضاد بنية كبرى تُطرح ضمنها فكرة الطلل؛ يقول أبو تمام في مقدمة قصيدة يمدح فيها أبا دلف:(٢)

أما الرسوم فقد أذكرن ما سلفا — فلا تكفنَّ عن شأنيك أو يكفا

فإذا نحن تفحصنا البنية الفنية للطلل في ضوء فكرة التضاد، وقعنا على ضروب من المقابلة، والمقابلة «موازنة مضمرة»،(٣) وحين تكون المقابلة بين زمنين يتم تجسيدهما في مكان واحد، فإنها تكشف عن طاقة اللغة التي تتواشج مع طاقة الوجود في تشكيل فني واحد، ظاهره موقف من الزمن وتأثيره في المكان، وغياب الفاعلية الإنسانية، وباطنه رؤيا للوجود بما ينطوي عليه من ظواهر متضادة متكاملة في آنٍ معاً. يقول:(٤)

أطلالهم سلبت دماها الهيفا — واستبدلت وحشاً بهن عُكُوفا

يا منزلاً أعطى الحوادث حُكمها — لا مطْلَ في عِدةٍ ولا تسويفا

شُعِفَ الغمام بعرْصتيك وربَّما — روّت رُبَاكَ الهائمَ المشعوفا

وهي الحوادث لم تزل نكَباتها — يألفن ربع المنزل المألوفا

أيامَ لا تسطو بأهلك نكبةٌ — إلا تراجع صَرفها مصروفا

وإذا رمتك الحادثات بلحظةٍ — ردّت ظِباؤك طرفَها مطروفا

---

(١) ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٦١

(٢) الديوان: ٢/ ٣٥٩

(٣) رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص٢٥٢

(٤) الديوان: ٢/ ٣٧٦ وما بعدها

يبدو التقابل واضحاً في بنية الطلل التي نحن بإزائها، والتقابل هنا بين المكان والزمان، بين الطلل وصروف الدهر وخطوبه، وهذا التقابل يحيل على تقابل آخر قائم بين الوحشة الماثلة في الطلل، والألفة التي انطوى عليها الطلل في ماضيه، قبل أن يرميه الدهر بخطوبه. يقول في قصيدة أخرى تظهر فيها فاعلية الدهر وقدرته على التحويل والتغيير:(١)

سقى عهدَ الحمى سَبَلُ العهـاد ... وروّضَ حاضـرٌ منـه وبـادِ

فيا حُسنَ الرسوم ومـا تمـشّى ... إليها الدَّهرُ في صـور البعـادِ

وإذ طَيْرُ الحوادث فـي رُباهـا ... سواكنُ وهـي غنّـاءُ المَـرادِ

إلا أن التضاد يغدو فكرةً أكثر تعقيداً حين يغدو المرجع فكرةً ذهنيةً، إذ يختل مسار المعنى بين الأشياء والكلمات، وتغدو حركة المعنى حبيسة اللغة يطلقها التضاد من إسارها، لا ليكشفها ويوضحها، ولكن ليثريها، ويغنيها ويجعلها أكثر عمقاً وتنوعاً ولاسيما حين تتواشج الفكرة والعاطفة في تشكيل فني واحد حين يقول: (٢)

لعمري لقـد أخلقـتم جـدة البكـا ... بكـاءً وجـددتم خلَـقَ الوجـدِ

وكم أحرزت منكم على قبح قـدها ... صروفُ النوى من مرهَفٍ حسنِ القدِ

إذ يعقد الشاعر نوعاً من المطابقة العقلية بين جدة البكا وخلق الوجد، وهي عناصر لا وجود حسياً لها، وما كانت لتجتمع لولا هذا التنسيق الخاص للغة، وذلك بطريق الفاعلية المتمثلة في الفعلين المتطابقين (أخلقتم / جددتم)، فانتقلت هذه العناصر من مجال التصور الذهني، إلى مجال الفاعلية الشعرية التي تضم المتنافرات وتجمع المتباعدات «مما يعبر عن العلاقة الجدلية المتوترة بين الأشياء، إذ تخرج الأشياء عن طبيعتها الأحادية لتندمج في علاقات من التنافر

---

(١) الديوان: ١/٣٦٩ – ٣٧٠

(٢) الديوان: ١١٠

والتماثل، فلا يستقيم للشيء بُعده الواحد، وتنزع الأشياء منزع المغالبة والتوتر»،[١] وقد يستبدل الشاعر بالطلل زماناً، فيتحول وقوفه إلى نوع من العودة إلى الماضي، ففي قصيدته التي مدح بها سليمان بن وهب يتحول الطلل إلى فكرة زمنية تحييها اللغة بين زمنين متضادين، يظل الشاعر موزَّعاً بينهما، ويستبدل بوصف المرأة فكرةَ الدمع، إذْ يستفتح قصيدته باستفهام إزاء فاعلية الزمن في المكان الذي كان مرعىً للنواظر لحسنه وبهجته، فحال أنسه وحسنه، وبدل بنعيمه بؤساً، حتى غدا مرتعاً لبنات الدهر، ومركباً للبلى إذ يقول:[٢]

أيُّ مرعَى عَـينٍ ووَادِي نـسيبِ   لحَبتْـهُ الأيَّـامُ فـي ملحـوبِ ؟

ملَّكَتْـهُ الـصَّبا الولـوع فألـ   ـفْتَهُ قَعودَ البِلى وسؤرَ الخطوبِ

إلا أن فكرة الزمن غير قابلة للتصور بغير المكان، فالمكان يشتمل على آثار الزمن، والتقابل بين زمنين متضادين لا يمكن إظهاره إلا من خلال المكان الذي تعاورته حالان: حال الأنس وحال الوحشة، وتسمح فكرة الطلل بالتقاء دلالات تنتمي إلى زمنيين، ليغدو الطلل حالةً للتمرئي تعكس انقسام النفس وتوزعها ما بين الالتذاذ للذكرى، والألم للحاضر، وتكشف اللغة عن طريق آليات التضاد عن هذا التمرئي والتقابل بين الزمنين، لتكشف عن رمزية الطلل، فهو يمثل «حس الثبات في مواجهة الزوال والتغير».[٣]

والطلل لا يُبكى لذاته، ذلك أنه يحيل على الكثير من الدلالات التي يتصل بعضها بالزمن وبعضها الآخر بالوجود الإنساني، الذي كان الطلل معموراً به، وتجلو لنا الأبيات الآتية من القصيدة نفسها هذه المقابلة بين الزمنيين وقد عمقتها أشكال التضاد اللغوي:[٤]

---

(١) المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص ٤٣٧

(٢) لحبته: لَحَبَ اللحم: قَشَره، سؤر الخطوب: بقيتها وَ خصَّ الصَّبا لأنها تأتي بالمطر كثيراً فتعفّي الآثار، ينظر شرح التبريزي الديوان: ١/١١٦

(٣) المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ٣٥١

(٤) الديوان: ١/١١٨-١١٩

١- وبما قد أراه ريانَ مكسوّ الـــــ ـــمغاني من كـــل حـــسنٍ وطيـــبِ

٢- بسقيم الجفـــون غيـــر ســـقيمٍ ومريـــبِ الألحـــاظِ غيـــر مريـــبِ

٣- في أوانٍ مـــن الربيـــع كـــريمٍ وزمـــانٍ مـــن الخريـــف حـــسيبِ

٤- فعليهِ السلامُ لا أُشرِكُ الأطـــــ ـــلال في لوعتي ولا في نحيبـــي

٥- فـــسواءٌ إجـــابتي غيـــر داعٍ ودعـــائي بـــالقفرِ غيـــرَ مجيـــبِ

٦- رُبَّ خفْضٍ تحت السُّرَى وغناءٍ من عناءٍ ونَـــضرةٍ مـــن شـــحوبِ

فاستعمال الشاعر للتركيب (وبما قد أراه) إشارة مكثفة تستحضر زمنين، فالدهر يوم ويوم، والدار اليوم مقفرة بما قد أراها وهي آنسة.[١]

وتسهم هنا جدلية الجناس والطباق في إبراز التداخل في المكان بين الزمنين، إذ تظهر فاعلية الطباق من خلال النفي والسلب، فالبيت الأول يشتمل على ضرب من السلب تحيل عليه اللغة في مستوى الدلالة، من خلال إطلاق القدرة الإيحائية للغة، وهكذا تكتسب هذه الصيغة (بما قد أراه) فاعلية تمتد على الأبيات الثلاثة التي تتلوها. فهي تؤدي وظيفة النفي والإثبات، بما تشتمل عليه من دلالات التغير والتحول، إذْ إنها تثبت الدلالات لزمنٍ غائب، وتنفيها عن زمن حاضرٍ، هو لحظة وجود الذات أمام الطلل فاللغة «تنظم المعطيات أو العناصر التي تدل على الزمن فيها حسب نظام الزمن النفسي»،[٢] فكل ما هو مُفتَقدَ في المكان، إنما هو حاضر في الزمان، الزمان السابق، إلا أن فقده وانتفاءه كان سبباً في حضوره، فالأنس والحسن والطيب عناصر غائبة، وغيابها عن المكان سبب في حضورها الفكري في الزمن السابق، فهي من ثمّ حاضرة في اللغة، وفاعليتها في بث الحياة في المكان هي مصدر وظيفتها التمييزية بين زمنين تعاقبا على مكان واحد. وتأتي فاعلية النفي ضمن بنية نحوية متماثلة تثري الدلالة، بل إن المعنى مخبوء في النفي، فإذا نزعنا النفي

---

(١) الديوان: ١/ ١١٨ والباء لمعنى الجزاء والمكافأة، أي هذا بذاك. ينظر: شرح أبي العلاء، الديوان١/ ١١٨

(٢) الزناد، الأزهر: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص٧٢

تلاشى المعنى الشعري؛ فقوله (بسقيم الجفون، ومريب الألحاظ) لا يحقق انحرافاً عن مألوف الاستعمال، وهنا تأتي فاعلية الطباق في نزع ألفة المعنى عن طريق سلب الصفة وتحويلها من الخصوص إلى العموم. فالسقم سقم في الجفون، وهو قيمة جمالية من حيث هو كذلك، فإذا عدا الجفون إلى غيرها انتفت قيمته الجمالية، وهنا تأتي قيمة التركيب الإضافي في صنع النعت الشعري بتعبير جاكبسون.[1] وتكثر في البيت التالي الإشارات إلى الزمن؛ فألفاظ (أوان/ زمان) وَ(خريف/ربيع) تحتوي على مقولة الزمان مشكلة نمطاً من الزمن، هو الزمن الإشاري الذي «يمثل نقطةً مستقلة الوجود، ولا يتعلق إدراكها أو تصورها بنقطة زمانية أخرى»،[2] وهكذا يصبح الزمن حاملاً لفكرة التحول والتغير وهي فكرة تمثل جوهر مبدأ التضاد «لأن التغير معناه أن يحوي الشيء ضده».[3] إلا أن فكرة التحول لا تتوهج إلا على مستوى المكان، إذْ يتداخل عنصر المكان والعنصر الإنساني، ويغدو الطلل نتاج تحول إنساني عن مكان كان آهلاً فاندثر، ولم يعد إلا شاهداً على حياته المنقضية، وتبرز فاعلية التضاد في قدرته على محاكاة هذه الفكرة.[4] وتظهر في البيتين الأخيرين جدلية الجناس والطباق، إذ يعمل الطباق على تنويع الدلالة بينما يعمل الجناس على ضبطها وتوجيه مسارها .

غير أن التضاد ليس وحدَه مصدر الشعرية في النص السابق؛ إذْ إن ما يجعل التضاد ذا فاعلية شعرية متميزة أنه لا يُقدَّم إلا في بنية التماثل؛ وهذا التماثل قد يكون وليد بنية نحوية تتحقق على مستوى التركيب، وقد يكون وليد بنية صوتية تتحقق في الجناس، والجناس ضرب من المشاكلة،[5] وعلى الرغم من أن التماثل في المستوى النحوي والصوتي ينجذب نحو اللعب اللفظي،[6]

---

(١) ينظر: جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٦٠

(٢) الزناد: نسيج النص، ص/٧٦

(٣) بدوي: أرسطو خلاصة الفكر الأوروبي، ص ٧٨

(٤) الخلايلة: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص١٢٨-١٢٩

(٥) ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ٢/ ٥٦٣

(٦) إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص٦١، وَبارت، رولان: هسهسة اللغة تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط١ ١٩٩٩م، ص١٨٦

إلا أنه يعمل على إبراز بعض العناصر المسؤولة عن العلاقات الغيابية في النص، التي تنتمي إلى مستوى الدلالة،[1] مما يعني أن «العلامات وهي تعوض الأشياء في النظام اللغوي وإن بدت مختلفةً وفقاً لتنوع مكونات الوجود، إنما تتضمن متشابهات في الأسماء، ليست في المسميات بمتشابهات، وهذا التشابه ليس من باب الاتفاق والصدفة، إذ يبدو متعلقاً بأسرار في وضع التسميات يحاول الشعراء إبرازها بالاستعمال»،[2] ولما كانت العلاقات النحوية ممثلة بالروابط التركيبية كانت هذه العلاقات أفقية،[3] قد يسند إليها الشاعر وظيفة جمالية إلى جانب الوظيفة الإيصالية والتنظيمية التي تضبط العلاقة بين العلامات؛ وفي هذه الحال لا ينظم النحو الفكرةَ وحسب، بل إنه يغدو جزءاً من التشكيل الشعري، كما يغدو مناط الشعرية فيه، بوصف النص كياناً عضوياً من أهم سماته أنه وجود تركيبي،[4] ففي الأبيات (٢-٣-٥-٦) يكشف السطح اللغوي أن هذه الأبيات مغسولة من أي انحراف ما خلا الطباق، غير أن تتبع خيوط النسيج اللغوي في هذه الأبيات يكشف أنها مبنية على جدل التماثل والاختلاف المتبدي في تعالق أشكال الجناس والطباق .

وعلى المستوى التأليفي تتحول اللغة من مستوى المعيار والتزام ما تفرضه القواعد النحوية، إلى مستوى الإبداع، إذ إن الشعرية لا يتاح لها أن تظهر في نص من النصوص لو كانت «تطبيقاً حرفياً للأشكال النحوية الأولية»،[5] فمن الناحية المعيارية لا يوجد خرق على المستوى التركيبي والخرق الوحيد للمعيار النحوي يظهر في البيت (٦٢) وهو خرق تركيبي يتمثل في تقدم الخبر لتعلق المعنى به، وما سوى ذلك فلا خرق، فما مصدر الشعرية في هذه الأبيات مادامت لا تحوي انزياحاً ؟ إن ما تتيحه طاقة النحو الشعرية يصبح مبدأً جمالياً يفتح باباً للشعرية، فتنطلق من إسار الصور والانحرافات البلاغية التي

(١) ينظر: تودوروف، الشعرية، ص٣١
(٢) الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٧١
(٣) ينظر: الزناد: نسيج النص، ص٦٧
(٤) ينظر: المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، دار الطليعة - بيروت، ط١ ١٩٨٣، ص٤٢
(٥) نفسه: ص٤١

تمت معالجتها في الأبحاث الأسلوبية والبلاغية. فالمجازات «والصور النحوية الرائعة تعوض بالفعل الفقر الموجود في المجازات المعجمية».[١] والأبيات التي أشرنا إليها تتركز شعريتها في صورة النحو التي تحكم مبناها، إذ يكتسب النحو من خلال تحويله إلى نسق وظيفةً إستطيقيةً.

والنسق بتعريف تينيانوف: مجموع مركب موسوم بالترابط والتوتر الديناميكي بين مكوناته المفردة وتدعمه وحدة الوظيفة الإستطيقية الكامنة،[٢] وهو النظام الذي يبرز ما في الانحراف من مخالفة، ولا يلزم أن يكون مبنياً على اللغة المعيارية أو على عرفٍ ما، بل يكفي أن يكون نظاماً اطّرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، وإن كان هذا النظام في أصله انحرافاً،[٣] وقد أطلق بعض الباحثين على هذا المفهوم مصطلح السياق، وعرّفه بأنه «نموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعاً، وما ينتجه تقابل هذا العنصر أو تضاده مع عناصر السياق هو المنبه الأسلوبي»،[٤] وبأية حال فإن النسق اللغوي بوصفه كياناً نصياً مختلف عن النسق بوصفه نظاماً كلياً يحيل على «مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة»،[٥] وهي تتصل بالقوى الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تحيط بظروف إنتاج النص.

والبنية التي نحن بإزائها، إنما هي من عمل الكفاءة النحوية، التي لا تقف عند حدّ إنتاج جملٍ صحيحةٍ نحوياً، بل إن الكفاءة هنا تتعدى ذلك إلى تحويل هذه الجمل إلى أنساق يتحقق فيها المظهر الإستطيقي للغة، وإن كانت خالية من أشكال الانزياح، وهي في حقيقتها تستند إلى مبدأ التماثل في الوظائف النحوية، وتحويلها إلى بنىً خاضعة لعمليات استبدال لا نهائية، مما يسمح بتشكيل متتالية

---

(١) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٦٠

(٢) ينظر: إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص٥٢

(٣) ينظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ط١ ١٩٨٨، ص٩١

(٤) المسدي: النقد والحداثة، ص٥٠

(٥) حمودة: المرايا المحدبة: ص٢٢٣

لسانية ذات وظيفة شعرية. مما يحقق ما دعاه تودوروف البناء المتدرج القائم على توازي المتتاليات،[1] وإذا كان مصطلح المتتالية قد استخدم للإشارة إلى مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق الترابط، فإن من سمات هذه المتتاليات أنها تقوم بتكوين نصوص تتسم بالتماسك، غير أن التماسك الذي يلاحظ فيها يوصف بأنه خطي؛ أي تأليفي.[2] وعلى هذا فإن الجمل من الناحية اللسانية ليست سلاسل لامتناهية، إذْ إنها تنتظم في دورات يتعرفها القارئ بطريقة حدسية، وليس يعسر على التحليل الكشف عنها، وتشكل هذه الجمل وحدةً عليا نسميها المتتالية، وهي موسومة بتكرار غير تام للجملة الأصلية،[3] ونعني بالتكرار غير التام المستوى الذي يحدث فيه خرق للبنية ببروز عنصر غير متوقع في القالب التركيبي للمتتالية،[4] وتتيح دراسة التحوير الذي يطرأ على البنية الكشف عن موضع الشعرية في النص، غير أن شعرية النحو تحقق تماسكاً جزئياً على مستوى المتتاليات، بينما يعمل الطباق على تحقيق درجة التماسك الدلالي في البنية الكبرى، كبنية الطلل، ويلاحَظ في التماسك الذي يحققه النحو نوعان من الروابط؛ يظهر النوع الأول على السطح اللغوي متمثلاً بأدوات الربط التركيبي، وهي ذات سلطة نحوية متمثلة بالربط الخطي،[5] بينما يتمثل الثاني في المستوى الدلالي وهو ربط منطقي قوامه الجمع بين عنصرين على أساس علاقة السببية،[6] وهو هنا ممثل بعامل الزمن الذي يعد عاملاً من عوامل التغير والاندثار في فكرة الطلل .

---

(١) ينظر: تودوروف: الشعرية، ص٧٠

(٢) ينظر: البحيري، سعيد حسن: علم لغة النص، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١ ١٩٩٧، ص١٢٨

(٣) ينظر: تودوروف: الشعرية، ص٦٨

(٤) ينظر: ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٦٢

(٥) ينظر: السيد، علاء الدين رمضان: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص٨٩، وَ الزناد: نسيج النص، ص٣٧

(٦) ينظر: الزناد: نسيج النص، ص٤٨

ثالثاً - شعرية التوازي:

١ – مفهوم التوازي:

تتيح الشعرية دراسة أشكال التنظيم الأدبي، واكتشاف طبيعة وأشكال المعرفة التي يستند إليها نص من النصوص، وتعمل على دراسة التحويلات المنظمة للعمل، التي يطفو بفضلها على سطح اللغة الأولى للعمل لغة ثانية هي تماسك العلامات،[١] وقد اتكأت النظرية الحديثة على بديل لساني يختزل كل أشكال التوازن والتناظر في نص من النصوص، وهو يعبر عن علاقة بين طرفين في السلسلة اللغوية نفسها، والعلاقة بينهما تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد، وهو مفهوم التوازي،[٢] الذي يمكن من الكشف عن الأنساق المتناظرة في النص،[٣] وقد عدّ جاكبسون التوازي عنصراً شعرياً في المقام الأول، وهو ليس وقفاً على مستوىً دون آخر من مستويات اللغة، إذ يتحقق في المستوى الصوتي، كما يتحقق في المستوى الدلالي، وتغدو اللغة وفق مفهوم التوازي شكلاً لا مادة،[٤] لأن التوازي علاقة، والشكل هو مجموع العلاقات الناظمة للعمل الأدبي، ويؤلف كلٌّ من الشكل والمادة محتوى العمل الأدبي، والمادة هي الواقعة العقلية التي تُصاغ

---

(١) ينظر: كلر: الشعرية البنيوية، ص١٢٨

(٢) مفتاح، محمد : التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط١ ١٩٩٤م ، ص١٢٥ وقد عرف التوازي بوصفه عنصراً تأسيسياً وتنظيمياً في آن معاً، وفي كتابه تحليل الخطاب الشعري آثر مصطلح التشاكل وعرفه بأنه «تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإركام قسري أو اختياري ضماناً لانسجام الرسالة» ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار ا لتنوير – بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٥م ، ص٢٥ وأيضاً: البحث المنشور في مجلة الموقف الأدبي بعنوان: تقنية التوازي بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث. للدكتورة عشتار داود محمد: الموقف الأدبي، ع ٤٣٧ أيلول ٢٠٠٧م .

(٣) ينظر: كلر: الشعرية البنيوية، ص ٨١

(٤) ينظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٢٨

في العبارة، ولا تتم هذه الصياغة إلا ضمن علاقات التعارض التي تربط الوحداتِ الدالةَ بعضَها ببعض.(١) «ففي دراسة التوازي يستلزم البحثُ عن الثبات، على العكس بعيداً عن إقصاء التنوعات، الوجودَ الفعلي لهذه التنوعات.... إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة فحسب، وإنما نبحث كذلك عن الاختلاف والتنوع والتباين.»(٢) فكل ما ندركه في النص ندركه من خلال التعارض والاختلاف، فالعنصر الذي ليس له أية علاقة اختلاف بأي عنصر آخر يبقى خفياً،(٣) فالعقل الإنساني دائم البحث عن الوحدة في التنوع، وفي المقابل فهو أيضاً دائم البحث عن التنوع في إطار الوحدة.(٤) وقد صنف كوهن المماثلات النحوية ضمن المماثلات الصوتية الدالة،(٥) فالتوازي يمثل نسقاً من التناسبات من أدنى مستوى في لغة النص إلى أعلى مستوى، وقد ربطه جاكبسون بالوزن والإيقاع، كما ربطه بالجانب النحوي والتركيبي «ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي»،(٦) أي إن التوازي العروضي في الشعر يفرض على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، «ويحظى الصوت هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة»(٧) بينما نجد في النثر أن الوحدات الدلالية «هي التي تنظمّ البنيات المتوازية»،(٨) وإذا كان النص حصيلة نوعين من القواعد: قواعد العروض وقواعد النحو، فإن مجال الإبداع ضمن النوع الأول يظل محدوداً، بخلاف النوع الثاني الذي يمثل مستوى الإبداع في اللغة، ولاسيما إذا تحقق فيه شكل

---

(١) كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ٢٨.

(٢) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٨٧.

(٣) ينظر: إيغلتون: نظرية الأدب، ص١٧٩.

(٤) ينظر: عبدالله، محمد حسن: اللغة الفنية، دار المعارف ــ مصر، ١٩٨٥، ص٦٧.

(٥) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص٣١.

(٦) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص١٠٨.

(٧) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص١٠٨.

(٨) نفسه: ص١٠٨.

من أشكال التوازي، فإنه عندئذٍ «يُعيّن بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية وتصبح بهذا وحدات متوازية»،[١] ولهذا كانت دراسة التوازي النحوي تسمح بتحديد السمات النحوية الأساسية التي تقوم عليها أنساق اللغة.[٢] وبموجب مبدأ التوازي يتاح البحث عن دلالة التشابهات، والتعارضات، وذلك من خلال تحديد العناصر المتماثلة وتحديد الطريقة التي بها «تُخفَّف التشابهات في بعض المستويات بواسطة اختلافات دالة في مستويات أخرى»،[٣] فالبنية الوزنية ليست وحدها التي تخضع لبناء معادلة[٤] في نص من النصوص الشعرية، إذ إن كل متوالية تنزع إلى بناء المعادلة، عن طريق تراكب المشابهة على المجاورة، حيث يستند الشعر إلى جوهره الرمزي والمركب، والمتعدد المعاني.[٥] ويحيل التوازي في المستوى النحوي على البحث عن طريقة انتظام العناصر اللغوية في النص، ولاسيما في مستوى الجملة فـــ «انتظام الجمل في النص دليل على انتظام العناصر المكونة لعالم ذلك النص، فالروابط التركيبية وسائل لغوية تنسج الخيوط التي يتوسل بها الفكر في تنظيم عناصر عالم الخطاب عند الباث مركباً، وعند المتقبل مفككاً».[٦] إذ يشكل النسيج النحوي للنص جزءاً كبيراً من قيمة اللغة فيه،[٧] وبهذا نستطيع القول إن التوازي هو المبدأ الذي تستند إليه كل صنعة،[٨] وهو المبدأ الذي تتحقق فيه الشعرية في كل مستويات النص؛ ذلك أن الاطراد والتناظر حسب بودلير

---

(١) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ١٠٩.

(٢) نفسه: ص ١١٠

(٣) نفسه: ٤٨

(٤) نفسه: ص ٥١

(٥) نفسه: ص ٥١

(٦) الزناد: نسيج النص، ص ٦٧

(٧) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٨٢

(٨) نفسه: ص ٤٧

«يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني، كما أن المنحنيات المشوهة بلطف التي تبرز على أرضية هذا الاطراد واللامتوقع، والفجاءة والذهول تشكل بدورها جزءاً جوهرياً من المفعول الفني».[1] لقد أتاح مفهوم التوازي كشف طرق انتظام البنى في النص، وذلك منذ أن طرح الشكلانيون مفهوم الانتظام «بوصفه خاصية أساسية مميزة للغة الشعر»،[2] غير أن مصطلح التوازي نفسه، يقابله عند بعض الدارسين العرب مصطلح التضافر الذي يعرفه المسدي بأنه «نمط من انتظام البنى المحدّدة للفعل الإبداعي وهو لا يتوضح إلا في ضوء النماذج التركيبية المشتقة من النصوص، أي هو نمط من أنماط انتظام العناصر انتظاماً مخصوصاً يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة، بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف، حافظت العناصر على مبدأ التداخل»،[3] وقد عرَّف التداخل بأنه نمط من أنماط انتظام البنى في النص وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج بعضه ببعض ، «فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذي قبله، ولكنه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة، فيحصل من المعاد، ومن المستجد تركيب طارئ يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر، وينفصم عنه مستقلاً بذاته بفضل الجزء المستحدث»،[4] ويتم الكشف عن التضافر من خلال عدة معايير من أبرزها معيار البنى النحوية، الذي هو نموذج «لتضافر الأبنية التركيبية»،[5] التي صيغت على قالب نحوي متناسق متخالف في الوقت نفسه، ذلك أن «النحو عندما يظهر تركيب الكلام إنما يظهر تركيب الفكر، وطريقة تسلسل المقولات

---

(١) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٨٣

(٢) رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص١٤١

(٣) المسدي، النقد والحداثة: ص٧٧، وينظر أيضاً: لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص١١٧

(٤) المسدي: النقد والحداثة، ص٧٨

(٥) نفسه: ص ٧٨

التي عن طريقها نفهم العالم»،[1] وعندما يتحقق التوازي في مستوى النحو فهو توازٍ تركيبي،[2] غير أن هذا المفهوم ليس غريباً عن نقدنا القديم فقد ورد في نقد الشعر في باب صحة المقابلات الذي عدّه أبو الفرج قدامة بن جعفر من نعوت المعاني، وعرفه بقوله «وهي أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي بما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدّده وفيما يخالف بأضداد ذلك».[3] كما ذكره في باب المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضاً،[4] وعرّف العسكري المقابلة بقوله: «المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته في المعنى على جهة الموافقة أو المخالفة».[5] وذكر أن المقابلة قد تكون في المعنى، كما قد تكون في اللفظ،[6] فإذا اجتمعت في اللفظ والمعنى، فهو التوازي. وقد درس ابن أبي الإصبع هذا النمط لانتظام الجمل في باب التفويف.[7]

ويختزل مفهوم التوازي جلّ ما درسته المباحث البلاغية العربية القديمة تحت أبواب المساواة وحسن التقسيم، وصحة المقابلات وردّ الأعجاز على الصدور والحق أن مستوى النحو يشكل نقطة اللقاء بين الشكل والمعنى، إذ يغدو الشكل أحد مستويات المعنى؛[8] من هنا رفض الشكلانيون اعتبار الشكل إناءً للمحتوى، أو لباساً للفكرة، وهي النظرة عينها التي حكمت نقدنا العربي القديم،

---

(١) سنتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، تر: مصطفى بدوي، مهرجان القراءة للجميع ـ مكتبة الأسرة، ٢٠٠١ ص٢٣٥

(٢) ينظر: المصري: بنية القصيدة في شعر أبي، ص١٧٣

(٣) ابن جعفر، قدامة:نقد الشعر، ص١٣٣

(٤) نفسه: ص٤٨

(٥) العسكري: كتاب الصناعتين، ص٣٧١ ، وقد ألمّ الأمدي بطرف منه في: الموازنة: ٢/ ٢٦٢

(٦) ينظر: العسكري: كتاب الصناعتين، ص٣٧٢

(٧) ينظر: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ٣/٢٦١

(٨) ينظر: رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص١٦٧ ص١٦٧

من هنا أكدت النظرية الشعرية الحديثة عدم إمكانية فصل الشكل عن المحتوى، إذ إن المحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل، ولابد في لغة السطح الإستطيقي – وهو جزء من الشكل – من أن تميّز الكلمات نفسها عن الطريقة التي تكون بها المفردات وحدات من المعنى،(١) وعند هذا المستوى بالتحديد ميز نقدنا القديم نوعين من الوحدات اللغوية: وحدات المعنى، ووحدات الزينة المضافة إلى المعنى، وأسند إلى الأولى وظيفة دلالية إبلاغية، فهي بذلك جزء من المعنى، بينما عُدّت الثانية جزءاً من الشكل،تنهض بوظيفة ثانوية، ولا يحدث غيابها أثراً في المعنى الأصلي الكامن وراء الشكل الحسي المتمثل في اللغة. بينما رأى بعض الباحثين في هذا النمط ضرباً من التكرار وقد دعاه علاء الدين رمضان السيد تكرار التفويف «وهو نوع من التكرار الشكلي للبنية النحوية»،(٢) وقد عبر عنه القزويني بقوله: «أن يؤتى في الكلام بمعانٍ متلائمة، في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها»،(٣) وسماه العسكري وابن سنان الترصيع.(٤)

أما صلاح فضل فقد كشف عن الإمكانات الخصبة للتأليف الشعري من خلال إبراز الاتحادات والتعارضات، التي تساعد على تفسير الانتشار الواسع لأنساق التوازيات، وميز التوازي المقعد الذي يمثل في شعرنا العربي هياكل النظم والتقفية والمحسنات البديعية، من التوازي الحر المتنقل الذي يضفي على حركية الشعر قدراً عالياً من الحيوية والاتساق الناجمين عن التناغم والاختلاف معاً. (٥) مما يؤكد وعي الشعرية الحديثة بأهمية صور النحو على مستوى الإبداع، والنقد، إذ تمد مباحث النحو المحللَ بمجموعة من الإمكانات

---

(١) ويلك، رينيه: مفاهيم نقدية: سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ١٩٨٧م، ص٥٥

(٢) رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص٨٥، وَفضل، بلاغة الخطاب ص٢١٣

(٣) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ٤٩١/٢

(٤) العسكري، كتاب الصناعتين، ص٤١٦ وَابن سنان، سر الفصاحة، ص١٩١

(٥) ينظر: فضل، صلاح: شفرات النص، ص٩٥-٩٦

الموضوعية التي تساعد في ضغوط الدلالة التركيبية، وتعمل على أن يتخطى الناقد ذاتيته، وإقامة أساس كشفي يساعد في فهم البنية من خلال مدخلها الأصيل، أي اللغة، فتتيح رصد الخواص التركيبية المتصلة بالتعبير، كاشفةً عنها، موضحةً العلاقة الوثيقة بين حركة الذهن وشبكة العلاقات الكامنة في صور الكلام.(١) وانطلاقاً من هذا تغدو البنية النحوية شكلاً من أشكال التوازي، يتحقق في المستوى النحوي، وذلك عندما تأخذ الجمل شكلاً متناظراً، وتكون النماذج البسيطة قابلةً للتكرار،(٢) ولعل الشعراء في تضمينهم معاني النحو كانوا أكثر حذقاً من النحاة في استشهادهم بالشعر على معاني النحو،(٣) وقد سبق كوهن إلى الإشارة إلى أن الشعراء سبقوا النقاد إلى إدارك طاقة النحو الشعرية. وبما أن تكرار البنية النحوية قائم على مبدأ التماثل والتناظر، فإنه يغدو أكثر قدرةً على تحقيق الشعرية حين يتم تقديم التضاد ضمن بنية التماثل والتناظر هذه، إذ تمضي العلامات في هذه الحال بعكس دلالاتها العادية، وتبلغ عبقرية اللغة حداً يتيح للشاعر مرونة التأليف بين الأشكال والأشياء، لتغدو الفاعلية فاعليةً لغويةً مفتوحة على الفكر الذي لا يُحَدُّ بالأشكال والأشياء. ويغدو التضاد في مثل هذه البنية بحثاً عن التماثل، وفاعليةً يتجاوز فيها الشاعر التفكير السطحي الذي يأخذ بظاهر الأشياء، إلى عمق الظواهر والوجود، من هنا كنا نؤكد مع جاكبسون وهوبكنز أن التوازي النحوي جزء من التوازي الفكري.(٤) وأبو تمام شاعر تبدو في شعره «روح التشكيل الإسلامي المتكرر والمتناغم والمزخرف»(٥) إذ يبني أنساقه الشعرية وفق نطاق نحوي متناظر قائم على التماثل والاختلاف.

---

(١) عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ١٩٩٧، ص١١١

(٢) ينظر: جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٧١

(٣) ينظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص١٢٠

(٤) ينظر: كلر: الشعرية البنيوية ص٩٣

(٥) بدوي: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص٤٩

وإذا نظرنا إلى قصيدته في مديح سليمانَ بنِ وهب نلحظ التوازي النحوي في قوله:

في أوانٍ من الربيع كريمٍ وزمانٍ من الخريف حسيبِ

إذ إن النسق يتحقق بغير انحراف، من خلال تكرار النموذج النحوي ذاته في جملتين «تعبران بطريقة متماثلة عن مفاهيم علاقية متماثلة».(1)

بينما يشتمل التوازي النحوي الآتي على عنصر يحقق كسراً للتتابع الخطي من خلال مخالفة التوقع:

فسواء: إجابتي غير داعٍ
وَ دعائي بالقفر غير مجيب

ليعود إلى بناء نسق جديد يحافظ فيه على التوازي النحوي مستعيناً بأداة الربط (الواو العاطفة) التي تحقق حشداً دلالياً.(2)

رب : خفضٍ تحت السرى
و غناءٍ من عناءٍ
و نضرةٍ من شحوبِ

وإذا كان التوازي النحوي جزءاً من المستوى التأليفي، فإن التضاد يمثل توازياً على المستوى الاستبدالي لأنه جزء من مستوى الاختيار. غير أن اطراد التوازي النحوي يحدث رتابةً من الناحية الإيقاعية، وهو اطراد مقبول جمالياً ما لم تستحوذ صورة نحوية واحدة على بناء القصيدة، ولهذا نجد عند أبي تمام في القصيدة الواحدة بيتين أو ثلاثة اعتمد فيها التوازي النحوي، مما يدل على أن ظاهرة التوازي النحوي لا تظهر عند معاينة نصٍ مفردٍ بعينه، بوصفها انحرافاً لا يلفت النظر إلى نفسه بغير مطالعة قصائد

---

(1) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٦٣

(2) ينظر :رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث،، ص٩٦

الديوان جميعها. ونذكر على سبيل التمثيل قصيدته التي مدح فيها الحسن ابن سهل ومطلعها:[1]

أيامنـــا مـــا كنـــت إلا مواهبـــا	**وكنت بإسعاف الحبيــب حبائبـــا**
سنغرب تجديداً لعهدك في البكا	**فما كنت في الأيـــام إلا غرائبـــا**

إذْ تظهر البنية النحوية من خلال وظيفة القصر التي وجّهت مسار الدلالة، وقد اعتمد الشاعر هذه البنية مرتين في البيت الأول فأنجز بها نسقاً خالفه في البيت الثاني:

سنغرب تجديــداً لعهــدك فـــي البكـــا

مما أحدث خروجاً على النسق، إلا أن عودته إليه حققت مخالفةً للتوقع:

فمـــا كنـــت فـــي الأيـــام إلا غرائبـــا

مما يكشف عن وعيٍ عالٍ بأهمية الموقع، ومن ثم الوظيفة، وظيفة العنصر اللغوي.

وفي مثل هذا النوع من التوازيات تتحقق الشعرية في الانتقال من البنية المجردة التي تنزع إلى التماثل، إلى الدلالة التي تنزع إلى التباين، وكلما كان التباين حاداً واضحاً، كان التعالق بين اللغة والفكر أوثق، وإلى الشعرية أقرب.

وفي موضع آخر من القصيدة يتكرر اعتماد أبي تمام على البنية النحوية لتحقيق نوع من التوازي:[2]

وقد يَكْهَمُ السيفُ المسمّى منيّـــةً	**وقد يرجع المرء المظفَّر خائبـــا**
فآفـــةُ ذا ألاّ يـــصادف مِـــضرباً	**وآفـــة ذا ألا يـــصادف ضـــاربا**

---

(١) الديوان: ١٣٨/١

(٢) الديوان: ١٤١/١

إذ يحقق الاعتماد على الصورة النحوية نوعاً من التقسيم، وهو ما درسه نقادنا تحت عنوان حسن التقسيم، كما يتصل بالمساواة، والترصيع،[١] وقد درست هذه الوظيفة بوصفها لوناً بديعياً يستخدمه الشاعر توخياً للزينة، غير أن هذه الظاهرة عند أبي تمام لا تنفصل عن وعيه بوظيفة النحو، وقدرته على تحقيق الأثر الجمالي حين يعضد بفاعلية اللغة بوصفها مجموعةً من الألفاظ، وما توفره للشاعر من قدرة على الكشف عن دقائق الفِكَرِ التي تستعصي على التحديد، إذا انطلق الشاعر من المعنى المتعيّن الواضح، فاللغة هي النقطة التي ينطلق منها الشاعر، والمعنى هو نتاج ما تتيحه اللغة وقوانينها المتمثلة بالنحو، من قيم التعالق «فالمهم ليس المادة وإنما العملية».[٢]

فرؤية الشاعر لا تظهر في المضمون بقدْر ظهورها في نظام المضمون، فعندما يكون التضاد قانوناً ينتظم المضمون، فإنه يحيل على رؤيا كونية مؤداها الإيمان بوحدة وتكامل العناصر، التي تؤلف العالم المحيط بنا، وحين يعضد التوازي التضادَ، فإن شعرية النص تغدو أكثر بروزاً، وتتواشج عناصر الشكل والمعنى في وحدة جدلية يتعذر معها الفصل بين ما يُعدُّ جزءاً من الشكل، وما يُعدُّ جزءاً من المعنى فنحن إذا أردنا عزل عناصر المعنى عن الشكل في قول أبي تمام:[٣]

من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ووصل ألحاظه تقطيع أنفاســي

وجدنا المعنى كامناً في الشكل، وإذا عزلنا الشكل ضاع الجزء المهم من المعنى، وكذا قوله:[٤]

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب، ص٣٠٧ ، مادة / رص ع / ومادة (ت رص)

(٢) ريديكر، هورست: الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تعريب: فؤاد مرعي، دار الجماهير – دمشق ١٩٧٧م، ص١٩

(٣) الديوان: ٢١٦/٤

(٤)(٢٦٠)– الديوان: ١/ ١٤٠

وغرّبتُ حتى لم أجد ذكر مشرقٍ   وشرّقت حتى قد نسيت المغاربا

وفي قصيدة يمدح بها عياش بن لهيعة:

تُصَدِّعُ شمل القلب من كل وِجهةٍ   وتشعَبُهُ بالبثِّ من كلَ مــشعَبِ

بمختبِلٍ ساجٍ من الطرفِ أحــورٍ   ومقتَبَلٍ صافٍ من الثغرِ أشنبِ(١)

فالبناء النحوي للبيت الأول قائم على التناظر، غير أن اعتماد الشاعر على البدائل النحوية كالضمير في تشعبه – والضمير عنصر إحالي – يتيح له تنويع المعنى، مما يدل على وعي أبي تمام بأن تكرار البنية لا يحقق أثراً جمالياً، ما لم يشتمل على بروزٍ في أحد العناصر اللغوية، التي تحقق خروجاً على النسق، مما يجعل هذا النسق ضابطاً جمالياً غير محدد الماهية، فماهيته لا تتحقق إلا بالخروج عليه. وفي القصيدة نفسها نقفف أمام توازٍ آخر في قوله:

أحاولتَ إرشادي؟ فعقلي مرشــدي   أم استمت تأديبي؟ فدهري مــؤدبي

ثم يقول:

بأروعَ مضّاءٍ علــى كــل أروعٍ   وأغلبَ مقدامٍ على كــل أغلــبِ

يتضح التوازي على الشكل الآتي:

أ	حاولت	إرشادي	فعقلي	مرشدي
أم	استمت	تأديبي	فدهري	مؤدبي

بأروع	مضّاءٍ	على كل	أروعٍ
وأغلب	مقدامٍ	على كل	أغلبِ

(١) الديوان: ١/١٤٨، والاختبال: فتور الطرف

تتحقق الشعرية في مثل هذه الأبيات على مستويات متعددة؛ إذ يستغل الشاعر مقولات المستوى الصرفي ليحقق نوعاً من التناظر، إذ تشغل وظائفَ نحويةً متماثلةً مما ينتج توازياً مزدوجاً:

حاولت / استمت ← مقولة الحدث الماضي

إرشادي / تأديبي ← مقولة المصدرية

فعقلي / فدهري ← مقولة الاسمية

مرشدي / مؤدبي ← مقولة الاسمية

وعند هذا المستوى تتداخل أبنية التوازي النحوي والصرفي مع أبنية التماثل الصوتي في الجناس الذي يبرز على السطح اللغوي في البيت الثاني:

أروعَ / أروعٍ ، أغلبَ / أغلبٍ

بالإضافة إلى ظهور القاعدة المعيارية والخروج عليها في بنية واحدة، فمنع الاسم (أروعَ / أغلبَ) من التنوين يمثل الاستعمال المعياري، بينما يمثل (أروعٍ / أغلبٍ) خروجاً على المعيار، ويمثل التقاء القاعدة والانزياح في بنية واحدة نوعاً من الخروج على مألوف الاستعمال، مما يحقق شعريةً لا تخفى عند التحليل الدقيق.

وأمثلة التوازي كثيرة مبثوثة في قصائد الديوان،[١] وتكاد لا تخلو قصيدة منها، ويتضاعف الأثر الجمالي للتوازي النحوي حين يتعالق بأشكال التوازي الصرفي، وبأشكال التضاد والجناس الذي يعد توازياً ذا طبيعة صوتية.

---

(١) ينظر ديوانه: ١/ ١٧٩ وَ ١/ ٣٦٠ وَ ١/ ٣٨٢ وَ ٣/ ٣٤ وَ ١/ ٢١٣

٢- وظائف التوازي:

وما دام التوازي النحوي ينم على تواز فكري، فإن خرق التوازي من خلال الخروج على النسق بتبديل المواقع، أي الوظائف، يحدث خرقاً جمالياً، وما دام التوازي استخداماً خاصاً للغة، فإن خرقه يُعدُّ تنسيقاً جمالياً للاستخدام الخاص للغة. ففي قول أبي تمام: [١]

والحـــظُّ يعطـــاه غيـــرُ طالبـــه ويحـــرزُ الـــدَّرَّ غيـــرُ محتلبـــه

يرتكز النسيج اللغوي على بنية عميقة تكشفها العلاقات النحوية، وبوسع هذه البنية أن تقدّم لنا التوازي في صورته السابقة على وقوع الانحراف أي في الصورة النحوية الأولية، وهي ممثلة بقولنا:

والحـــظُّ يُعطـــاه غيـــرُ طالبـــه والدَّرُّ يحـــرزه غيـــر محتلبـــه

إلا أن تبديل مواقع العناصر اللغوية أحدث تحويلاً في البنية السطحية، استتبع تحوّلاً في الدلالة؛ إذ إنّ هذا التحويل استلزم الانتقال من الجملة الاسمية إلى الفعلية، وإسقاط بعض البدائل الإحالية[٢] (الضمير في يحرزه)، وتغييب الفاعل في الشطر الأول، وظهوره في الشطر الثاني.

وحصيلة الأمر أن «طبيعة التركيب تفرض معنىً، وإذا ما تغير هذا التركيب فإنه سيفرض معنىً آخر مختلفاً للاختلاف الحاصل في التركيب».[٣] وليس هذا بجديد على نقدنا القديم فقد سبق للإمام الجرجاني أن أشار إلى هذا المبدأ في نظرية النظم.[٤]

---

(١) الديوان: ١/ ٢٧٢

(٢) العنصر الإحالي: هو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسّره، وهو يمثل أبسط عنصر في بنية النص الإحالية وقد يكون نصياً أو معجمياً. ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، ص٣١-٣٢

(٣) ناظم، حسن: البنى الأسلوبية، ص٥٧

(٤) ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٣٤٩

وأمثلة التوازي الذي يتحقق فيه خرق نحوي كثيرة في الديوان من ذلك قوله:[١]

تكــذَّب حاســدٌ فنـــأت قلـــوبٌ	**أطاعــت واشــياً ونـــأت ديـــارُ**
يطيب بجــوده ثمـــرُ الأمـــاني	**وتروى عنده الهمــم الحـــرارُ**

وقوله من قصيدة أخرى:[٢]

بيضٌ فهن إذا رُمِقــنَ ســوافراً	**صُوَرٌ، وهن إذا رَمَقنَ صِــوارُ**

وقوله في رثاء محمد بن حميد الطوسي:[٣]

لئن أُبغِضَ الدهر الخؤون لفقده	**لعهدي به ممن يُحَبُّ له الــدهرُ**
لئن غدرتْ في الروع أيامه بـــه	**لما زالت الأيام شيمتها الغــدرُ**
لئن أُلبسَت فيه المصيبةَ طيّــئٌ	**لما عُرِّيتْ منها تميمٌ ولا بكــرُ**

إذ تنزع هذه الأبيات إلى البساطة النحوية في شكلها الظاهر، فهي مبنية على قالب نحوي متناسق متخالف في نوع من الجمل التلازمية «مما يعرف في علم التركيب الحديث بالجمل ذات الشقين»[٤] وقد كان تلازمها من قبيل التلازم الشرطي، مما يشكل نسقاً متكرراً في شكله النحوي الأولي، غير أن تنوع السطح اللغوي أحدث مفارقةً بين النموذج النحوي وتحققاته العينية.

من هنا نهض التوازي النحوي في شعر أبي تمام بجملة من الوظائف يأتي في مقدمتها:

---

(١) الديوان: ٢/١٥٢ وَ ١٥٧

(٢) الديوان: ٢/١٦٧ ، وقوله «وهن إذا رمقن صوارُ» أي عيونهن تشبه عيون بقر الوحش إذا نَظرتْ.

(٣) الديوان: ٤/٨٣-٨٤.

(٤) المسدي: النقد والحداثة، ص٩٤

أ- إبراز الشكل

ومن وظائف التوازي النحوي إبراز العلاقة، أي الشكل، سواء أكانت علاقة تباين أم تماثل، إذ يغدو التضاد بالتوازي أكثر حدّةً وعمقاً، بينما يغدو التماثل أكثر تعالقاً وتشابكاً. فعندما يقول أبو تمام في الصنيعة: [١]

وليست بالعوانِ العنسِ عنــدي   ولا هي منــك بــالبكر الكعــاب

فإن التوازي مع ما فيه من اختلاف مواقع بعض العناصر اللغوية، يبرز العلاقة الضدية لمحلّ الصنيعة من الشاعر والممدوح، و يُعزى التنويع الذي اعترى البنية النحوية الأصل إلى التقديم والتأخير الذي حقق انزياحاً على المستوى الخطي التأليفي، وإذا أردنا أن نرد هذه البنية إلى شكلها الأولي كانت على النحو الآتي :

وليست	بالعوان	العنس	عندي
ولا هي	بالبكر	الكعاب	منك

فمناط الدلالة في هذا البيت هو شبه الجملة (عندي / منك). وهي عنصر إشاري،[٢] وفيها يتركز التقابل الأساسي للمعنى، ثم يأتي التباين حاداً ما بين (العوان / البكر) الذي يعمقه الوصف (العنس / الكعاب)، وحرف الجر الزائد الذي يفيد التوكيد (بالعوان/ بالبكر).

ومن هنا كنا نذهب إلى أن الوظيفة هي نموذج استبدالي يؤدي تفعيله إلى توجيه مسار الدلالة، وضبط حركة المعنى، إذ إن الكلمة تتجاوز الوظيفة الإيصالية التي تسندها إليها اللغة، إلى تحقيق فعالية جمالية (شعرية) تتحقّق من خلال موقعها في البنية، وعند هذا المستوى المعنى ويلطف، ويحتاج إلى فضل رويةٍ وتأمل، ومعرفةٍ بكيفيات «تصاريف

---

(١) الديوان: ٢٨٦/١.

(٢) ينظر: الزناد: نسيج النص، ص ٧٦.

العبارات وهيئات ترتيبها وترتيب ما دلت عليه. والبصيرة بضروب تركيباتها وشتى مآخذها».[1]

أما في قوله من القصيدة نفسها:[2]

ليالِيـــه ليـــالي الوصـــل تمـــت　　　بأيـــامٍ كأيـــام الـــشباب

نرى أن التوازي تحقق في مستويين: مستوىً صوتي ممثّل بالجناس، وآخر دلالي ممثل بالدلالة على الزمان ويتضح التوازي على النحو الآتي:

لياليه	ليالي	الوصلِ
أيامٍ	كأيام	الشبابِ

إن هذا التوازي مبني على مجموعة من الأسماء تدور في فضاء دلالي، مركزه الفعل (تمّت)، مما أدى إلى بروز الفعل وتماهي دلالات الأسماء الدالة على الزمان، فغلب على البيت الطابع الإيحائي، وأفلت المعنى من التحديد والتعيين؛ ذلك أن التعارض ليس قائماً بين النص والمعيار النحوي الذي يمثل بنية مجردة تقع خارج النص، بل هو قائم بين عنصرين نصيين في متتالية خطية من الأدلة اللسانية، وهي ما يمثل التصور التركيبي، وبهذا يكون التعارض ناتجاً عن إدراك عنصر نصي متوقع بعنصر غير متوقع.[3]

وبهذا يكون الخروج على النسق التركيبي ناتجاً عن علاقات الأجزاء بعضها ببعض، وهذا الخروج يثبت المفهوم الجزئي للانزياح، الذي ينصرف للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق[4] وكثيراً ما يحرص أبو تمام على تحقيق التوازي في مستويات اللغة جميعاً:[5]

---

(١) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٦

(٢) الديوان: ١/ ٢٨٧

(٣) ينظر: بليت: البلاغة والأسلوبية، ص٦٠

(٤) ينظر: ويلك، رينيه: مفاهيم نقدية، ص٥٢

(٥) الديوان: ١/ ٢٩٥

فالتوازي متحقق بطريق التماثل والتناظر على المستوى الصرفي والنحوي، وبطريق التضاد على المستوى الدلالي.

فهو مدنٍ للجود وهو بغيضٌ

وهو مقصٍ للمالِ وهو حبيبُ

وفي قوله:

أنت فينا في ذا الأوان غريـــبٌ وهو فينا في كل وقتٍ غريـــبُ

على الرغم من الاحتفاظ ببنية التوازي النحوي، وعلى الرغم من التماثل الدلالي الذي يبلغ حد التطابق، فإن البيت يشتمل على مقابلة ضدية فما مصدرها ؟

إن الكشف عن العنصر الذي حقق الانحراف يعني تحديد نقاط التماثل، كما يعني تحديد نقاط الاختلاف، وهو يتضح على النحو الآتي:

أنت فينا في ذا الأوانِ غريبٌ

هو فينا في كلّ وقتٍ غريبُ

إن التنافر الدلالي في هذا البيت ينتمي إلى المستوى الاستبدالي لا التأليفي، فالانتقال من تخصيص للزمان إلى كليته من خلال لفظ (كل) أحدث قلباً في الدلالة، فانعطف مسارها إلى الضد، ومردُّ ذلك إلى وعي رفيعٍ بطاقة اللغة الإبداعية، والفروق الدقيقة التي تنتج عن اختلاف ترتيب العناصر اللغوية في السلسلة الخطية للكلام، فتتحول من مستوى المادة اللغوية إلى مستوى الأداة الشعرية. إن مثل هذه الانحرافات التي تقع في بنية التوازي تمثّل نزوعاً إلى الخروج من حال المماثلة التي تتحقق على مستوىً صوتي، كما تتحقق على مستوى البنية العميقة الممثلة بالبنية النحوية المجردة، لكسر التتابع الخطي الذي قد يضعف درجة الشعرية، ويقدم المعنى بطريقة شفافة تلغي الوجود الحسي لعلامات اللغة.

ب- التماسك الدلالي:

والنسق قد يبنى على وظيفة نحوية واحدة تحقق نوعاً من التماسك الدلالي؛ كأن تتتابع مجموعة من الجمل الاسمية وظيفتها الإخبار عن نعوت الممدوح، وهي لا تلزم شكلاً واحداً، إذ تشتمل على التنوع من خلال الاستخدام الفني للوظائف النحوية.

يقول أبو تمام في مديح الحسن بن وهب: (١)

١- لا طائشٌ تهفـو خلائقـه ولا	**خشنُ الوَقار، كأنه في محفِلِ**
٢- فَكِهٌ يُجِمُّ الجِدَّ أحياناً وقـد	**يُنضى ويُهزَلُ عيشُ من لم يَهزِلِ**
٣- قيدُ الكلام، لسانه حصنٌ إذا	**أضحى اللسان اللغْب(٢) مثلَ المقتلِ**
٤- أُذُن صفوحٌ ليس يفتح سَمَّها(٣)	**لدنيّةٍ وأناملٌ لم تُقفَلِ**
٥- لاذو الحقودِ اللُّقْحِ اللاتي تري	**كشح الصديق ولا العداتِ الحُيَّلِ(٤)**

فالبنية النحوية في البيت الأول تقوم على إثبات المعنى بطريقة النفي، إذ إن النفي هنا يطامن من المعاني التي تصب في الفضيلة، لينفي عنها شبهة المبالغة والغرور. (٥)

وهذه البنية تعود إلى الظهور في البيت الأخير، ونحن أمام هذا النفي نقع على «تركيب جزئي يعطف النفي على النفي في ضرب من التوازي الذي يغدو ضرورياً بمجرد استعمال النفي الأول.»(٦)

---

(١) الديوان: ٣/٣٧

(٢) سَمُّ الأذن: ثقبها الذي يُسمع به.

(٣) اللغب من السهام: الضعيف الريش

(٤) الكشح: الخاصرة، وقولهم: العدو الكاشح: هو الذي يضمر العداوة في كشحه، وهو من كشح إذا ولّاه خاصرته. وَ تري من وريته إذا أصبته وهو داء في الجوف. الحُيَّل: جمع حائل، وهي التي لم تحمل. ينظر: شرح أبي العلاء: الديوان ٣/٣٩

(٥) عبد البديع، لطفي: الشعر واللغة، ص٣١

(٦) المسدي: النقد والحداثة، ص٩٦

ويأتي الخبر المثبت بطريق النفي متبوعاً بوصفٍ، فما هو بطائش خلائقه تهفو، ولا هو بصلب كأنما هو في مجلس، ولا هو بذي حقد صفته أنه حقد ينتج حقداً، ويورث ضغناً، ولا هو بصاحب وعود حائلة لا تثمر، فقابل في النفي ما بين الحالين. فالنفي نسقٌ بدأ الشاعر نسجه على سبيل الخبر، غير أنه خرج من النفي إلى الإثبات فحقق انزياحاً عن النسق المبني على سلسلة من الأخبار المثبتة: فَكِه/ يجم الجد/ قيد الكلام/ لسانه حصن، وهو بهذين البيتين يؤسس لنسق الإثبات، الذي يشتمل على خروج بالدلالة من الخصوص إلى العموم؛ فالممدوح لا يلزم الجدّ دائماً – وهذا خصوص في الدلالة – غير أن الإنسان إذا حمل أمره كله على الجد لقي شدة من العيش تنضيه، وهذا خروج عن مسار الدلالة إلى مجال الحكمة، مما حقق اعتراضاً بين الخبرين المثبتين، غير أنه لا يلبث أن يعود إلى الممدوح الذي يقيد كلامه ويحصن لسانه، وهذا خصوص في الدلالة، غير أن من الناس من تصاب مقاتله مما بين فكيه، وهذا خروج آخر إلى المجال الحكمي، وبلزوم الخصوص، والخروج إلى العموم يتأسس نسق جديد، سَداه الإثبات، ولحمته الخروج عن خصوص الدلالة. ويستمر نسق الإثبات في البيت الرابع، وقِوامه متتالية مكونة من جملتين، تخبر بالإثبات وتصف بالنفي، بينما يشكل التضاد محور الدلالة، فالأذن لا تفتح لسماع اللغو، وفي المقابل فإن الأنامل لا تقفل، فهي مبسوطة أبداً للعطاء؛ وما بين الفتح والإقفال تولد قيم العفة والكرم، وهي قيم أساسية في المدح عند أبي تمام، وفي هذا النفي الجزئي في النسق الداخلي تمهيد للعودة إلى نسق النفي لتعزيز قيم السماحة والسخاء، وتتضح العلاقة فيما بين نسقي النفي والإثبات على النحو الآتي:

ب١: خبر منفي / نعت مثبت ← نسق أساسي

ب٢: خبر مثبت / نعت مثبت ← خروج عن النسق ↙

نسق داخلي

ب٣: خبر مثبت / نعت مثبت ← خروج عن النسق ↖

ب٤: خبر مثبت / نعت منفي ← عكس النسق

ب٥: خبر منفي / نعت مثبت ← العودة إلى النسق

إن تأسيس النسق، وَانحلاله، ثم العودة إليه، يتيح نوعاً من التماسك الدلالي على مستوى الأجزاء المكونة للنص بفضل انتظام البنى انتظاماً مخصوصاً، وَ«هكذا يكون اكتمال النسق وانحلاله شرطاً أساسياً لفاعليته ويصبح طبيعياً أن نتكهن في أي عمل أدبي أصيل بأن أي نسق يتشكل لابد من أن ينحل لتنشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين»(1) هما عنصرا التوقع والمفاجأة. ولا يمكن القبض على هذين العنصرين إلا من خلال اللغة، في الوقت الذي تتيح فيه دراسةُ التوازي النحوي تحديدَ السمات النحوية الأساسية التي تقوم عليها أنساق اللغة.(2) وقد يستمر التوازي النحوي على نسقٍ واحدٍ، خلال تكرار بنيةٍ نحويةٍ واحدة، على نحو يفجر الدلالة من مركز واحد، ممثّلٍ بالوظيفة النحوية الواحدة؛ إذْ تشكل الوظيفة في هذه الحال نموذجاً استبدالياً مشغولاً بتمثيلات متنوعة، فأبو تمام عندما يصف نظمه بأنه ساحر، لانقلابه من وجهٍ إلى وجهٍ في المدح والنسيب وغيرهما من وجوه الشعر يقول:(3)

فالبَس به مثْلها لمثلِكَ من	**فضفاضِ ثوبِ القريضِ متسعهْ**
صعبِ القوافي إلا لفارسه	**أبيّ نسج العروض ممتنعهْ**
ساحرِ نظمٍ سحرَ البياض من الـ	**ألوانِ سائبِه خَبِّه خَدِعِهْ**

في مثل هذه البنية تنتقل العلامات من المستوى الاستبدالي، إلى المستوى التأليفي لتشتغل وظيفةً نحويةً واحدةً، تثري الدلالة من موقع واحد.

فالعلامات (فضفاض ثوب القريض / متسعة / صعب القوفي / أبيّ النسج / ممتنعه / ساحر النظم / سائبه / خبّه / خدعه) تمثل بدائل لوظيفة نحوية واحدة، غير أنها تختلف في بنيتها، إذْ إن الإضافة تحدث ضرباً من

---

(1) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، ص109-110

(2) ينظر: جاكبسون: قضايا الشعرية: ص110

(3) الديوان: 2/349

التنويع الدلالي: من خلال الإضافة إلى الاسم الظاهر مرةً، وإلى ضميره العائد عليه مرةً أخرى، ويظهر ذلك على النحو الآتي:

الإضافة إلى الاسم ⟵ فضفاض ثوب القريض / متسعه ⟵ الإضافة إلى الضمير

الإضافة إلى الاسم ⟵ أبي نسج العروض / ممتنعه ⟵ الإضافة إلى الضمير

كما يحدث الاستثناء في (إلا لفارسه) والتأكيد بالمصدر (سحرَ) تنويعاً آخر لنسق الإخبار.

إن الوعي بالنسق، ومن ثم الوعي بأهمية العدول عنه في تحقيق الشعرية، ما هو إلا مظهر للوعي بطاقة النحو الإبداعية التي تتيح للشاعر الكشف عن عبقرية اللغة التي لا تظهر إلا عندما يتعامل معها الشاعر بوصفها مادةً لا شكلاً.

٣- التوازي النحوي في قصائد الرثاء:

ويظهر اعتماد أبي تمام على التوازي في الرثاء، أكثر منه في المديح، ويظهر التوازي النحوي في مراثي أبي تمام نوعاً من وحدة الموقف الانفعالي الذي تكشفه اللغة؛ ذلك أن الشاعر في قصيدة المدح يجد متسعاً في الخروج من فكرةٍ إلى فكرة، ومن موقفٍ إلى آخر، ويتلّون الانفعال وقتئذٍ بتلون المواقف، فمدائح أبي تمام في عُظمها تبدأ بوصف الطلل، فالنسيب، ليدلف بعده إلى وصف الطبيعة، وصولاً إلى غرضه، ولعله في ذلك يماطل المتلقي، ليجذبه إلى دائرة الفن،[1] قبل أن يدخل في النسق الاجتماعي، وما يشتمل عليه من القيم التي تحولت بفضل الشعر من سياقها الاجتماعي والثقافي إلى سياقٍ فني، فغدت قيمةً جماليةً تحقق نوعاً من التحفيز الفني، وينشدها الشعراء في مدائحهم ومراثيهم على السواء.

---

(١) ذكر عبد القادر الربّاعي أن الأغراض الشعرية ما هي إلا وسيلة خاصة يفرغ فيها الشاعر المبدع تجربته التي تكون جزءاً من تجربة الوجود الإنساني. ينظر: الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ط٢، إربد، ص١٨، وقد درست الشعرية هذا المفهوم تحت مصطلح التحفيز

وما نود أن نقوله أن التوازي النحوي يمثل مظهراً شعرياً لافتاً في مراثي أبي تمام، ولعلنا نتساءل عن دلالة ذلك، وهل يعد التوازي عنصراً من عناصر الشكل أم من عناصر المعنى؟

مع أننا لا نوافق على مسألة الفصل بين الشكل والمعنى، غير أننا نود أن ننظر إلى القضية من منظور النقد القديم.

فالتوازي بوصفه بنيةً تعتمد على اللغة؛ أي إن مرجعها لغوي ممثل بالعلامات والعلاقات الناظمة لها، فهو بهذا جزء من الشكل،وبهذا يكون المعنى هو جملة القيم التي ينسبها الشاعر إلى المرثي، وما تفرع عنها من مواقف هي بمنزلة الشاهد والدليل على صحة نسبته إلى هذه القيم. غير أن الرثاء ينطوي على تماثل التجارب، ولسنا ندعي أن عناصر تجربة ما قد تتطابق مع عناصر تجربة أخرى؛ إذْ إن هذا متناقض من الناحية الفلسفية؛ غير أن الرثاء ينطوي على الأقل على معانٍ متماثلة، ولسنا في سبيل قياس درجة التماثل على مستوى الانفعال، إذْ إن الانفعال جزءٌ من أجزاء التجربة الشعرية مرتبط بالشكل ارتباطه بالمعنى بالدرجة نفسها، ولا يمكن قياسه إلا من خلال التجسيد اللغوي للأفكار، غير أن تقارب معاني الرثاء يفترض بروز الشكل، كما أنه يفترض ضرباً من التماسك الدلالي، إلا أن هذا التماسك لا يتحقق إلا عبر مستويات اللغة، ويُعَدُّ التوازي من أبرز العناصر الشعرية التي تحقق هذا التماسك؛ وليس معنى ذلك أن التوازي النحوي يحكم القصيدة من مبدئها إلى منتهاها، إذْ إنه لا يمثل إلا مظهراً من مظاهر الشعرية، أو مستوىً من مستوياتها هو المستوى التركيبي.

ونحن إذا أردنا أن نتتبع صور النحو وطرق انتظامها الدال لضاق بنا المجال في هذه الدراسة ولكننا نقترب من بعض أنماطها لفحص آلية اشتغالها، وقدرتها على إنتاج الدلالة.

ففي مرثية خالد بن يزيد بن مزيد التي مطلعها:[1]

أَأَللهَ إنـــي خالـــدٌ بعـــد خالـــدِ   وناسٍ سراجَ المجد نجمَ المحامدِ

(١) الديوان: ٤/ ٦٥

يبدو تنوع البنى النحوية مسؤولاً عن الكون الشعري لهذه القصيدة التي تقع في تسعةٍ وأربعين بيتاً، تبدأ صورة النحو بالظهور من البيت الثالث، إذ يُبنى النسق بناءً اسمياً، يشتمل على انزياح تركيبي قِوامه الحذف، مما يعني وجود «طاقة تضمينية»[1] ويفسر الحذف عند علماء اللسان «باختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة، مما يجعل التركيب الظاهر – وهو البنية السطحية – صورة لعمليات تحويلية مضاعفة، وأما عالم النحو فيلجأ إلى التقدير ثم إلى افتراض يؤول به المضمَر.»[2] غير أن ما يبرز البنية النحوية في البيت تكرار بعض العناصر اللغوية:[3] إذ يبني الشاعر نسقاً نحوياً وصرفياً يتضح على النحو الآتي:

ألا غربُ دمعٍ ناصرٍ لي على الأسى ألا حرُّ شعرٍ في الغليل مـــساعدي

ليعدل عنه من خلال تحوير المواقع، مما يحدث كسراً في التتابع الخطي للمتتالية اللغوية، وهو كسر لا يحدث في البيت التالي إذ يلتزم فيه الشاعر النموذج النحوي المقدم في الشطر الأول:

فلم تكرم العينان إن لـــم تـــسامحا ولا طاب فرع الشعر إن لم يساعدِ

وهو مرتبط دلالياً بالبيت السابق، مما يجعل البيتين وحدة دلالية تشتمل على نسقين احتوى أحدهما كسراً، بينما نزع الثاني إلى تطبيق مبدأ التماثل على المتتالية.

ويؤسس البيت الخامس نسقاً جديداً، على الرغم من أن مبدأ التناظر يتراجع، إلا أنه يمثل خروجاً من نسقٍ، وتأسيس نسقٍ جديدٍ من خلال تحفيز الدلالة، إذ إن (القوافي) عنصر دلالي يحيل على القصائد التي تجاوزت

(١) المسدي، النقد والحداثة: ص٩٥

(٢) نفسه: ص٩٥

(٣) الديوان: ٤/ ٦٥

صلتها بالمرثي حدود التلقي، وهنا يبدأ نسق جديد قائم على الفعل الماضي (كان) وهو محور الدلالة في المراثي بعامة:[١]

١- لكانت عذاراها إذا هي أُبرزت لدى خالدٍ مثلَ العــذارى النواهــدِ

٢- وكانت لصيد الوحش منها حلاوةٌ على قلبه ليـست لـصيد الأوابـدِ

٣- وكان يرى سَمَّ الكــلام كأنمــا يُقَــشَّبُ أحياناً بـسَمّ الأسـاودِ

فالقصائد عذارى نواهد طوراً، وطوراً هي أوابد يصيدها الممدوح ببذل المال، إذ إن الذم يشتد عليه، وهو سم الكلام. وقد بني النسق على ثلاث بنى نحوية متوازية على المستوى العميق، واعترى البنيةَ السطحيةَ تحولات أدت إلى ضبط الدلالة من جهة وإبراز بعض العناصر اللغوية من جهة ثانية؛ إذْ عمل الاعتراض في البيت الأول على إبراز العلاقة بين الممدوح والقصائد؛ فهي مما يلذّ له، ويأنس به، لهذا فإن الاعتراض وجّه النظر إلى عذارى القصائد، وأخّر دلالة عذارى الإنس، فانعقدت صلة المماثلة بين القصائد والعذارى، وعمل الاعتراض على تركيز الدلالة في حدود العلاقة بين الممدوح والشعر.

ويستمر النسق في البيت الثاني، بالبنية المبنية على الكون الماضي، غير أن ثمة تحويراً أصاب البنية مؤداه تقديم الخبر لاشتماله على الصورة التي اكتستها القصائد، ثم يأتي إسهابه وتفصيله في لذة الممدوح في تصيد ما ندر منها في قوله: (ليست لصيد الأوابد ...).

وتأتي المقابلة في البيت الثالث، لترسم سير الدلالة، ولتقابل حلاوة المدح بمرارة الذم، إلا أن بنية النسق هنا تتحل عن بناءٍ فعلي (وكان يرى ...) مغاير للبناء الاسمي الذي قام عليه النسق، وثمة تحوير آخر اعترى البنية أدى إلى تغيير مسار الدلالة؛ إذْ إن النسق القائم على التوازي النحوي

---

(١) الديوان: ٤/ ٦٦

مشغول بضبط العلاقة بين الممدوح والشعر، ولهذا فإن القصائد في البنية النحوية المبنية على الأسماء تشكل مركز الثقل الدلالي وهي من ثم أكثر بروزاً من الممدوح، ولاسيما أنها برزت من خلال الصورة، إلا أن القصائد في البنية النحوية المبنية على الأفعال تتراجع إلى درجة ثانوية لتبرز صورة الممدوح بوصفها محور الدلالة، مما يؤدي إلى انحلال النسق الذي شغل بصورة القصائد ليعود إلى سياق القصيدة المهيمن، الذي تبرز فيه صورة الممدوح متفردةً تصب فيها الدلالات جميعاً. وتتضح طريقة انتظام الأسماء والأفعال في المقطع السابق على النحو الآتي:



إن البناء الاسمي للنسق لا يعني خلوه من الأفعال، كما أن البناء الفعلي لا يعني الخلو من الأسماء؛ إن ما نعنيه هنا بالبناء الاسمي أو الفعلي، أن يشغل الاسم أو الفعل وظيفة نحوية أساسية في الجملة؛ فالفعل (أبرزت) في النسق الاسمي جاء في موضع الاعتراض، فضلاً عن أن عمله تفسيري

لعنصر ينتمي إلى البنية العميقة، يضاف إلى ذلك أنه جزء من بنية شرطية اعترضت مسار النسق، كما أن الفعل (ليست) في البيت الثاني لا يشتمل على معنى الحدث قدْر اشتماله على معنى النفي، ولهذا فإن دلالته ليست مستقلة، وهي من ثَمّ ليست قائمةً بنفسها ولا تفيد معنى ما لم تكتمل بركنٍ اسمي.

والأمر مختلف في البنية النحوية في البيت الثالث التي بنيت بناءً فعلياً، إذ يشغل الفعل موقعاً نحوياً أساسياً، وهو موقع الإخبار، أي إنه مناط الدلالة، في الوقت الذي يشغل فيه مواقع التفسير والوصف في النسق الاسمي.

إن نظرةً عجلى إلى البيت التالي تظهر أن هذا البيت لا ينتمي إلى نسقٍ ما، إذ يبدو حراً من الناحية التركيبية، غير أن فحص بنيته يظهر انتماءه إلى نسقٍ عامٍ تنتمي إليه الأنساق الجزئية المتمثلة في التوازي النحوي. يقول أبو تمام:(١)

تقلّص ظلُّ العرفُ في كلّ بلـــدةٍ وأُطفئ في الدنيا سراج القصائدِ

إن هذا البيت مؤسَّس على بنية نحويةٍ متكررةٍ في الشطرين – مما يجعله متتالية لسانية – غير أن هذه المتتالية قد عراها تحوير بارز قوامه تقديم شبه الجملة على المسند إليه.

وثمة تحوير آخر أصاب البنية قائم على إخفاء الفاعل في الجملة الثانية، وفيما بين الشكل المعياري للجملة، والشكل العائم على السطح، تولد معاني التباين والاختلاف التي تنتمي إلى تباين أكبر مصدره تباين أحوال الزمان وانقلابها برحيل المرثي.

غير أننا قدْ نتساءل: أيشكلّ تكرار البنية النحوية في بيتٍ واحدٍ نسقاً؟ إن تأمل شبكات العلاقات يُظهر أن هذا البيت هو بداية نسقٍ يظهر بشكلٍ متقطع بين الأنساق الجزئية، وهو من الناحية الدلالية يمثل مركز قصيدة الرثاء، وذلك من خلال نوع من الرجوع المتكرر إلى هذا النسق، وهو مبنيّ على

---

(١) الديوان: ٤/٦٦

الحدث الماضي الذي يطرد ظهوره، ويتواتر ليكشف عن مناقب المرثي ومآثره. ويؤسس الشاعر نسقاً جديداً قائماً على النداء، والنداء يمت إلى الرثاء بماتّةِ نسبٍ وشيجة، إذ يشكل النداء في الرثاء شكلاً نحوياً خالصاً لحضور الوظيفة الانفعالية، ويستحضر فيه الشاعر جميع المعاني والدلالات التي توظف توظيفاً شعرياً من خلال الطباق والجناس، وتتعالق الأدوات الشعرية في بنية واحدة يحكمها مبدأ المماثلة من خلال الجناس:(١)

١- فيا عِيَّ مرحولٍ إليه	**وخجلة موفودٍ إليه ووافدِ**
٢- ويا ماجداً أوفى به الموتِ نذره	**فأشعر روعاً كل أروع ماجدِ**
٣- غداً يمنع المعروف بعدك دَرَّه	**وتغدِرُ غدران الأكفِّ الروافدِ**
٤- ويا شائماً برقاً خدوعاً و سامعاً	**لراعدةٍ دجالةٍ في الرواعدِ**

لعل البنية النحوية في البيت الأول تظهر نوعاً من التطابق بين جزأي المتتالية، باستثناء ما نراه من حذف حرف النداء في الجملة الثانية، والتعويض عنه باستخدام حرف العطف الذي ينهض بوظيفة تكثيفية تجمع بين عنصرين متفقين في القيمة الدلالية، ولهذا فإن النص لم يتقدم باتجاه رأسي وإنما اتسع في اتجاه أفقي ودائري بحكم تكدس عناصر لغوية من قبيل واحد،(٢) وما سوى ذلك فالتطابق قائم على المستوى النحوي والصرفي (مرحول، راحل / موفود، وافد). ويمثل البيت الثاني خروجاً على بنية التوازي وذلك من خلال الوصف (أوفى به الموت نذره) وما استلزمه من العطف الذي اشتمل على بنية نحوية فارقت صورتها المعيارية لما فيها من التقديم والتأخير (فأشعرَ روعاً كلَّ أروعَ ماجدِ) فالشكل المعياري لهذه الجملة هو:

فأشعر كلَّ أروعَ ماجدٍ روعاً

---

(١) الديوان: ٤/ ٦٧

(٢) رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص٥٠

غير أن هذا التقديم نهض بوظيفتين: الأولى صوتية تتمثل بتوالي أربعة عناصر لغوية تنتهي بمقطع صوتي مفتوح برز فيها عنصران من خلال المماثلة (روعاً / أروعَ)، على أن العنصر(أروع) يعد محوراً لعلاقات متنوعة فهو يدخل في علاقة مماثلة مزدوجة مع عنصر آخر (حركة الفتح / المماثلة الصوتية)، كما أنه يدخل في نوع من الخروج على المعيارية النحوية الممثلة بمنعه من التنوين، مما يجعل التباين أكبر بين المستوى العميق والمستوى السطحي، إذ يفترض بهذا العنصر أن يماثل العنصر الذي يليه في الحركة بفضل تبعية العنصر التالي له من خلال وظيفة الوصف. من هنا برز هذا العنصر في السلسلة الخطية من خلال علاقة المماثلة بعنصر سابق له، وعلاقة المفارقة بعنصر تالٍ له.

أما الوظيفة الثانية التي ينهض بها هذا التقديم فهي بروز العنصر المقدَّم (روعاً)، أي إننا نجد أنفسنا مرةً ثانية أمام الثنائية نفسها، مما يجعلها مركز الثقل الدلالي في البيت. ولا تتم العودة إلى نسق النداء إلا بعد أن تدخل الدلالة في حيّز النسق العام المبني على الحدث الماضي، غير أن الحدث الماضي لا يظهر بطريقة مباشرة، فاستخدام اللفظ الدال على الزمان(غداً) يصرف الدلالة إلى المستقبل، غير أن اللغة تهيئ لهذه الدلالة ما يعكسها ويصرفها إلى الماضي، وهو لفظ الزمان (بعدك)، فالمعروف سيمنع رفده، وغدران الأكف ستغيض، أي إنها لم تكن كذلك في عهده. فظاهر الدلالة مستقبل، وباطنها ماضٍ. ويعود الشاعر إلى نسق النداء وقد بناه على مقابلة قائمة بين السمع والبصر، ويتحقق التماثل النحوي بين جزأي المتتالية، ما خلا العنصرَ الأخيرَ (في الرواعدِ) الذي يدخل في علاقة مزدوجة على المستوى الخطي مع (الراعدة)، وهي علاقة التجنيس، إلى جانب ما يربطه من علاقة صوتية تجعل هذا العنصر جزءاً من توازٍ يتحققق على المستوى الصوتي ممثلاً بنسق القافية.

ويؤسس الأمر لنسق جديدٍ يعزز حضور المتلقي في النص، وبه يتحقق الالتفات وماله من فاعلية شعرية، غير أنه يُعدُّ جزءاً من النسق العام المبني على الماضي: إذ يقول:(١)

أقمْ ثُمَّ حُطَّ الرحلَ والظّــنَّ إنَّــه مضتْ قِبلَةُ الأسفارِ من بعد خالدِ

تكفأ متنُ الأرض يومَ تعطلــت منَ الجبلِ المنهدِّ تحتَ الفدافِــدِ

فللثَّغر لونٌ قــاتمٌ بعــدَ منظــرٍ أنيقٍ وجوٌّ ســائلٌ غيــرُ راكــدِ

لأبرحتَ يا عامَ المصائبِ بعدما دعتكَ بنو الآمالِ عــامَ الفوائــدِ

يستغرق هذا النسق عشرة أبيات، اشتمل واحد منها على بنية النداء، غير أنها لم تكن لتشكل نسقاً لأنها مشدودة إلى أفق المقابلة ما بين ماضي الدولة في عهد المرثي وَحاضرها.

وعلى الرغم من الدخول في بنية نحوية جديدة قائمة على الاستفهام، إلا أنها على المستوى الدلالي لا تخرج عن النسق العام، إذ يقول:(٢)

فيا وحشة الدنيا وكانت أنيــسةً ووحدة من فيها لمصرع واحــدِ

إذ يتداخل النسقان ويتم تقديم المعنى من خلال التضاد مرةً، ومن خلال الجناس مرةً أخرى:(وحشة / أنيسة)، (وحدة / واحد) ويؤسس الشاعر داخل النسق الأكبر نسقاً جزئياً قائماً على التوازي النحوي، يوفّر له الاستفهام فضاءً واسعاً من الدلالة يمكنه من التنقل بين زمنين: زمنٍ مضى، وزمنٍ آتٍ(٣)

١ – فأين شفاء الثغر أين إذا القنــا خطرت على عضوٍ من الملك فاسدِ ؟

٢ – وأين الجلاد الهبْر إذْ ليس سيدٌ يقي جلدة الأحسابِ إن لم يجالــدِ ؟

---

(١) الديوان: ٤/ ٦٨

(٢) الديوان: ٤/ ٦٩

(٣) الديوان: ٤/ ٧٠

٣- ومن يجعل السلطان حبل وريده ومن ينظم الأطرافَ نظم القلائـــدِ ؟

٤- ومن لم يكن ينفك يغبقَ سيفه دماً عائداً من نحرِ ليـــثٍ معانـــدِ ؟

٥- فماذا حوت أكفانه من شـــمائلٍ مناهلَ أعـــدادٍ عـــذابَ المـــواردِ ؟

تمثل هذه الأبيات ذورة المد الانفعالي الذي تتصاعد فيه الدلالات من خلال الاستفهام، الذي خرج عن دلالته الأصلية المنوطة به، وأتاح المجال واسعاً لاشتغال الفراغات واللاتحديد، وتوجيه الدلالة باتجاه ملء الفراغات بالإجابات الممكنة.(١) إذ يعمل الاستفهام هنا على جمع الروافد الدلالية وتوجيه مسارها إلى المستقر الذي يمثله النسق العام، فتساؤل الشاعر عن شفاء الثغر والجلاد الهبر، ليس سؤالاً عن الذات الحاملة للصفات، إذ إنه يسأل عن الجوهر نفسه (الشفاء / الجلاد) مما يجعل المرثي جوهراً للصفات، وقد تأتّى للشاعر من خلال استخدام صيغة المصدر أن يركز الدلالة، ويمنح الوظيفة النحوية ثقلاً دلالياً يجعلها المركز الذي ينبثق منه المعنى، ولاسيما أنه قرن إلى دلالة الشفاء والجلاد ما يستوجب حضورهما من خلال الألفاظ الحاملة لمعنى الظرفية (إذا / إذْ). فعلى الرغم من أن المصدر لا يقبل الزمن صرفياً ولا نحوياً، فإنه لا يمتنع من التشرب بالزمن، أي لا يمتنع من أن يتحول في مواقع معينة من السياق إلى صيغة زمنية.(٢)

وإذا كان التساؤل في البيت الثالث عن الفعلية فإن الدلالة المتضمنة في الأفعال لا تتم إلا بمتعلقات الفعل، فنواة الدلالة في هذا البيت (حبل الوريد / نظم القلائد)، أي إن الدلالة متركزة في الصورة ولا سبيل إلى الفصل بين الصورة والمعنى، إذْ إن نزع الصورة لا ينتج تعبيراً عارياً، كما أن حضورها لا يجعله تعبيراً مزخرفاً، ولكن مدار الأمر على المعنى المتركز في الصورة ذاتها، ولا سبيل إلى إظهار هذا المعنى بغير هذه الصورة.

---

(١) ينظر: لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٢٧

(٢) ينظر: المطلبي، مالك يوسف: الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة ــ ١٩٨٦م، ص٤١-٤٢

كذلك تحمل الصورة عبء الدلالة في البيت الرابع الذي برزت فيه الصورة من وراء الاستفهام الذي اقترن بفعلٍ يفيد الاستمرار والدوام على مزاولة الفعل. ولهذا كله فإن الأكفان لم تنطوِ على الذات بقدْر انطوائها على الجوهر نفسه، فالشمائل محتواة في الأكفان، وهذه الشمائل إن هي إلا مناهل للورّاد، لا يغيض ماؤها وإن طوته يد الموت.

إن ما يجعل هذا النسق بنيةً بارزة هو الاستفهام، غير أن ما يجذبه إلى النسق العام ارتكازه على الأفعال الدالة على الاستمرار، والمصادر الدالة على الثبات.

وينبثق نسق النداء ثانيةً من النسق الأكبر، إلا أن الوظيفة المناطة بالنداء تتحول إلى إظهار التفجع، ويتكشف حضور الزمن الماضي والمستقبل في لحظة واحدة من خلال النفي المطلق المؤكد:[١]

١- أشيبانُ لا ذَاكَ الهلالُ بطــالعٍ	**علينـــا ولا ذاكَ الغَمـــامُ بِعائـــدِ**
٢- أشيبانُ ماجَدِّي ولا جَدُّ كاشِـحٍ	**ولا جَدُّ شيءٍ يومَ ولَّـى بـصَاعدِ**
٣- أشيبانُ عَمَّتْ نارُها من مُصيبةٍ	**فَما يُشتكَى وَجْدٌ إلى غيــر واجـدِ**

إن الاستفهام والنداء وسيلة اللغة إلى استدعاء المتلقي من خلال حضور الوظيفة الندائية، ولئن كان المتلقي في النسق العام فرداً (من خلال ضمير المفرد) إلا أنه أكثر شمولاً من المتلقي الذي برز في هيئة الجماعة أو القبيلة في النسق الذي نحن بإزائه، ذلك أن المتلقي الفرد ما هو إلا المتلقي الذي يعايش النص في فترات تاريخية متنوعة، وعلى الرغم من حصر النداء في جماعةٍ بعينها (شيبان)، إلا أن هذه القبيلة ليست وحدَها معنيةً بالخطاب. إن صيغ النفي المطلق والمؤكد تبدو أكثر بروزاً، وهي تشكل توازياً نحوياً استغرق بيتين، وقد أسهم تنويع الخبر في إثراء الدلالة؛

---

(١) الديوان: ٤/ ٧١-٧٢

فقد أخبر الشاعر في البيت الأول عن شيئين بشيئين (الهلال/طالع)، (الغمام/عائد)، بينما أخبر في البيت الثاني عن ثلاثة أشياء بخبرٍ واحد، مما أحدث انزياحاً على المستوى السطحي للبنية النحوية، اقترن بانزياحٍ آخر في البيت الثالث ممثل في العدول عن صيغة النفي إلى صيغة الإثبات الذي جاء مطلقاً ومؤكداً من خلال الدلالات التي نهض بها الفعل، والتمييز الذي وقع موقع الجر، ليصل في نهاية النسق إلى مستقر الدلالة التي تشكل حلقة بين النسق الجزئي والنسق العام، وقد برزت في النفي الذي أفاد حصر الدلالة. وتتصل بهذا النسق بنية أخرى تشتمل على النفي المطلق والمؤكد، غير أنها خلوٌ من النداء إذ يقول:[1]

١- فما جانب الدنيا بسهلٍ ولا الضحى	**بطلقٍ ولا ماء الحياة ببـاردِ**
٢- بلى وأبي إن الأمير محمـداً	**لقطب الرحى، مصباح تلك المشاهدِ**
٣- حمدت الليالي إذْ حَمَتْ سَرْحنا به	**ولست لها في غيـر ذاك بحامـدِ**

ويأتي الفصل إيذاناً بالخروج من النسق، إلا أن الدلالة ما تزال حرةً، تبحث عن مستقرها، إذ إن السؤال عن مصير الشمائل ومآلها ما يزال يلحّ على الشاعر، فلابد للآمال من شخص تنعقد عليه، وهنا تنحرف الدلالات جميعاً إلى شخصية محمد ولد المرثي، وتتجه ضمن النسق العام، وينعطف الزمن من خلال البنى النحوية ذاتها، ويتحول عمل اللغة من استبطان الماضي وقد جلت وجهَ الزمان فيه مآثر المرثي، إلى نظرة استشرافية تمزق الحجب دون الآتي، وينهض النسق العام بعبء تحويل الزمن، كما ينهض بعبء تركيز الدلالات في الشخصية الجديدة التي تمثل استمراراً للمرثي، وعند هذا المستوى يتحول الرثاء إلى مديح، ويبرز عنصر (الخصوم) الذي أدى في النسق العام وظيفة قوامها الكشف عن عناصر القوة والثبات في شخصية

(١) الديوان: ٤ / ٧١

المرثي، ويتحول هذا العنصر إلى متلقٍ أساسي معنيٍّ بالخطاب الموجَّه إليه في الدرجة الأولى، وهنا تتتابع صيغ النهي وينبني نسق جديد قائم على فكرة الوعيد (ألقو / لا يغوكم / لا تفترق):(١)

١- ألا ألقوا مَقاليدَ البلادِ وهل لها	**رِتـــاجٌ فيُلقِـــي أهلُهـــا بالمقالِـــد؟!**
٢- ولا يُغوكم شيطانُ حَربٍ فإنَّـــه	**مَعَ السَّيفِ يَدْمي نصلُه غيرُ مـــارِدِ**
٣- ولا تَفترِقْ أعناقُكم إنَّ حَولهـــا	**رُدَينيَّـــةً يجمعـــنَ هـــامَ الـــشَّوَارِدِ**
٤- وما كثُرَتْ في بلدةٍ قِصَدُ القَنَـــا	**فتُقلِـــعَ إلاّ عـــنْ رقـــابٍ قَواصِـــدِ**

وتبدو صورة الخصوم أقرب إلى السلبية، على الرغم من أن البناء النحوي يسند الأفعال جميعاً إلى البدائل/ الضمائر التي تحيل عليهم، غير أن الدلالات التي تنبثق من الأفعال ومتعلقاتها تسلب الفاعل فاعليته، وتخمد قدرته على الفعل، وتأتي صيغ التنكير في البيت الأخير مجالاً رحباً لاستقرار الدلالات فيها، لتختزلَ مناقب المرثي والممدوح معاً من خلال بنية القصر، فتلتقي في بيتٍ واحدٍ عناصر الفاعلية والخمول، ويحدث الانتقال النهائي من مستوى التجربة الجزئية إلى التجربة الكلية، وهي مستقر الدلالة وقرارتها.

٤- أشكال التوازي:

وفي مرثية القاسم بن طوق يستهل أبو تمام مرثيته ببنية نحوية ذات تركيب اسمي قائم على التناظر: (٢)

١- جوىً ساورَ الأحشاءَ والقلبَ وَاغِلُـــهُ	**ودمعٌ يضيمُ العينَ والجفنَ هامِلُـــه**
٢-وفاجعُ مَوتٍ لا عَـــدُوّاً يخافُـــه	**فيبقي ولا يُبقـــي صـــديقاً يُجامِلُـــه**

---

(١) الديوان: ٤/٧٣

(٢) الديوان: ٤/ ١٠٧

فقد تماثلت البنية النحوية في شطري المطلع، ما خلا الانتقال من الحدث الماضي (ساور) إلى الحاضر (يضيم)، وقد أثر هذا التحول في الدلالة، فالجوى وهو شدة الوجد قد تحققت مداخلته للقلب، أما الدمع فهو لا ينفك ينهمل، مما حمل دلالة الاستمرار وأتاح للدلالة أن تحيط بالزمن ماضياً وحاضراً.

بينما نشهد في البيت الثاني ارتداداً في مسار الدلالة؛ مع أن (فاجع الموت) وهو مركز الدلالة ونواتها، غير أن الدلالة تسير من الأطراف إلى المركز، في توضيح علاقة الموت بالطرف الأول (العدو) في قوله: (لا عدواً يخافه فيبقي) بينما تسير الدلالة في تحديد العلاقة بين الموت والصديق من المركز إلى الأطراف في قوله (ولا يبقي صديقاً يجامله).

لا عدواً يخافه فيبقي ←——— فاجع الموت ———→ لا يبقي صديقاً

ونحن إذا أردنا نفي الانزياح واسترداد الوحدات اللغوية المحذوفة حصلنا على التركيب الآتي:

وفاجع الموت لا يخاف عدواً فيبقيه ولا يجامل صديقاً فيبقيه.

إن هذه البنية في شكلها الأولي المعروض، لا تحمل قيمةً شعريةً، على الرغم من أنها تقوم على التوازي النحوي، مما يدل على أن التوازي النحوي لا يحمل دائماً ناتجاً شعرياً، فلا يمكن للشعرية أن تبرز في نص من النصوص فيما لو كانت تطبيقاً حرفياً للأشكال النحوية الأولية،[١] إذ إن الناتج الشعري في هذه الحال يكون في الانزياح عن التوازي، ولسنا ندعي هنا أن التركيب الذي قدمناه تركيب أصيل، والتركيب الشعري الذي أمامنا هو فرع له، ولكننا نريد أن نقول إن التركيب الشعري مردود إلى بنية تُعَدُّ معاييرُ اللغة مسؤولةً عن إنتاجها وترتيب عناصرها، بحسب ترتيب المعاني في النفس.

---

(١) ينظر: المسدي: النقد والحداثة، ص٤١

وتتراجع درجة التوازي في الأبيات الخمسة التي تتلو هذا البيت من دون أن تنعدم، ونعني بتراجع درجة التوازي كثرة التحويرات التي تصيب البنية، فتبعدها عن صورتها الأصلية. وعلى هذا نستطيع القول إن التوازي بوصفه انزياحاً، يمكن قياسه من خلال التحويرات التي تصيب البنية السطحية، وكلما ازدادت التحويرات تباعدت المسافة بين الشكل الأولي والشكل المعروض كانزياح، ونحن إذا أردنا أن نقف على أشكال التوازي النحوي في قصائد أبي تمام، وجدنا أنها تقع في ثلاثة أنواع من انتظام البنى:

أ- التوازي البسيط:

وفيه يتحقق التوازي بين بنيتين نحويتين دون أي تغيير، إذ تتطابق فيه البنيتان، أو على الأقل تكاد التحويرات تنعدم، وتحت هذا النوع درس البلاغيون القدماء أشكال المساواة، والتقسيم، وينتمي إلى هذا النوع قول أبي تمام: (١)

متبذِّلٌ في القوم وهــو مبجّــلٌ   متواضعٌ في الحيّ وهو معظَّــمُ

....

مالي رأيت تــرابكم يبــساً لــه   مالي أرى أطواد كــم تتهــدمُ

ما هذه القربى التي لا تصطفى   ما هذه الرحم التــي لا تــرحم

وقوله: (٢)

ينال الفتى من عيشه وهو جاهلٌ   ويكدي الفتى في دهره وهو عالمُ

وفي هذا النوع من انتظام بنى التوازي يتحقق أدنى حد من شعرية التوازي ولاسيما إذا كان سنوحه في بيتٍ أو بيتين، فإذا تجاوز ذلك غدا الإلحاح على البنية مبعث الشعرية والدلالة معاً، أي إن تكرار التوازي هو

---

(١) الديوان: ٣/ ١٩٧ وَ ١٩٩

(٢) الديوان: ٣/ ١٧٨

مصدر الوظيفة الشعرية وليس التوازي نفسه، ويندرج ضمن هذا النوع قصيدته التي مطلعها:(١)

نـــسائلها أي المـــواطن حلّـــتِ   وأي ديــــارٍ أوطنتهــــا وأيّـــتِ

وتعد شعرية هذا النمط كامنةً في تكراره، لا في التباين بين بنيتيه العميقة والسطحية، على نحو مانجد في النوع الثاني من التوازي، وهو التوازي المركب.

ب- التوازي المركب:

وفيها يصيب البنية انزياحات تركيبية تباعد ما بين البنية السطحية والعميقة، كما تباعد بين أجزاء المتتالية، إذ يتحقق فيها ما يدعوه بروكس بالمفارقة، وهي بحسب رأي بروكس: «اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق»،(٢) فاللغة تحاول دائماً إنشاء بنيات قوية، لتأمين سلامة التواصل، وهذا مبدأ أساسي في استراتيجية اللغة، وهو المبدأ نفسه الذي يعمل الشعر على مناقضته «فكل شيء يسير كما لو أن الشاعر يسعى إلى إضعاف بنيات الخطاب،كما لو أن هدفه بالتحديد تشويش البلاغ وهذا بكل وضوح استنتاج ظاهر المفارقة».(٣) من هنا كان تعريف الشعر على أنه خطاب متباطئ منحرف.(٤)

وقد أشرنا إلى أمثلة كثيرةٍ من شعر أبي تمام في أثناء رصد أشكال التحوير التي تعتري أجزاء البنيةِ الواحدة فتخرق التوازي النحوي، محدثةً انزياحاً من الدرجة الأولى. ويحقق هذا النوع من التوازي مستوىً رفيعاً من الشعرية ولاسيما إذا اقترن بفاعليات التضاد والتجنيس، وتحت هذا النوع تدرج معظم بنيات التوازي في شعر أبي تمام ولاسيما في مراثيه.

---

(١) الديوان: ١/ ٢٩٩

(٢) ويلك، مفاهيم نقدية: ص٥٢

(٣) كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٧١

(٤) ينظر: تودوروف، نقد النقد: تر: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي - بيروت ط١، ١٩٨٦م، ص٣٢

ج- التوازي المعقد:

وهو الذي تطرأ فيه على أجزاء البنية تحويرات تبعدها عن البنية الأصلية، فينحلُّ التوازي، ويقترب فيه الشاعر من الاستخدام العادي للغة، وتتحول الشعرية فيه إلى فاعليات أكثر بروزاً كفاعليات التضاد أو الصور أو المجازات؛ كقول أبي تمام:(١)

ما إن ترى شيئاً لشيءٍ مُحيياً ... حتَّى تُلاقيه لآخر قاتلا

ويقول في إحدى مدائحه:(٢)

شَرِسٌ ويُتبعُ ذاكَ لينَ خليقةٍ ... لا خيرَ في الصَّهباءِ ما لم تُقطبِ

صُلبٌ إذا اعوجَّ الزَّمانُ ولم يكن ... ليلينَ صلبَ الخطبِ من لم يصلبِ

الودُّ للقربى ولكن عُرفُهُ ... للأبعد الأوطان دون الأقربِ

وما من قصيدة لأبي تمام تخلو من صور التوازي الثلاث، وفي المرثية التي نحن بإزائها تظهر صور التوازي البسيط في المطلع، بينما تمثل القصيدة في عُظْمها صورة التوازي المركب إذ يقول:(٣)

١- فمن مبلغٌ عنّي ربيعةَ أنه ... تقشّعَ طَلُّ الجُودِ منها ووابِلُهْ

٢- وأنَّ الحجى منها استطارت صُدوعه ... وأنَّ النّدى منها أصيبت مقاتِلُهْ

٢- ولم يعلموا أنَّ الزمان يريده ... بِفَجعٍ، ولا أنَّ المنايا تُراسِلُهْ

٣- فتىً سيطَ حُبُّ المكرُماتِ بلحمِهِ ... وخامره حقُّ السّماح وباطلُهْ

٤- فتىً جاءه مقداره واثنتا العُلا ... يداهُ، وعشرُ المكرماتِ أناملُهْ

٥- ومبتدرُ المعروفِ تسري هباتُه ... إليهم ولا تَسري إليه غوائلُهْ

---

(١) الديوان: ٤/ ١١٣

(٢) الديوان: ١/ ١٠٢-١٠٣

(٣) الديوان: ٤/١٠٨وما بعدها

٦- فتىً لم تكن تغلي الحقودُ بصدره	وتغلي لأضياف الـشتاء مراجلُـهْ
٧- مَليكٌ لأمـــلاك تُـضيفُ ضُـيوفُهُ	ويرجى مُرجِّيــهِ ويُـسألُ ســائلُهْ
٨- فيا عارضاً للعُرفِ أقلــعَ مُزنُــه	ويا وادياً للجُــودِ جَفَّــتْ مـسائلُهْ
٩- ولكنَّني أطري الحُسامَ إذا مـضى	وإن كان يومَ الرَّوعِ غيري حامِلُــهْ
١٠- وآسى على جيحانَ إذْ غــاضَ	وإن كان ذَوداً غيــرَ ذَودي ناهلُــهْ
١١- فأنتَ سنامٌ للفخــارِ وغــاربٌ	وصِــنواكَ منــهُ مِنكبــاهُ وكاهِلُــهْ
١٢- وليست أثافي القدرِ إلاّ ثَلاثُهــا	ولا الــرمحُ إلاّ لهــذماهُ وعامِلُــهْ

يتبدى التوازي في الأبيات السابقة في أشكال متنوعة، وقد يتعدى حدود البيت ليغدو رابطة تؤلف بين الأبيات، وهي في معظمها مبنية على المقابلة ويمكننا أن نختزلها على النحو الآتي مشيرين إلى الانزياح الذي أصاب البنية فأحدث مفارقة بين جزأيها:

بنية التوازي	نوع الانزياح
١- تقشع طل الجود منها / تقشع وابل الجود	الحذف
٢- وأن الحجى استطارت صدوعه / وأن الندى أصيبت مقاتله	تحويل الفعل من البناء للمعلوم إلى المجهول
٣- الزمان يريده بفجعٍ / المنايا تراسله	تكرار الصورة النحوية
٤- سيط حبُّ المكرمات بلحمه / خامره حق السماح / خامره باطل السماح	تكرار الصورة النحوية وتنويع المسند إليه
٥- اثنتا العلا يداه / عشر المكرمات أنامله	تكرار الصورة النحوية.
٦- تسري هبلته إليهم / لا تسري إليهم غوائله	تبديل الموقع
٧- لم تكن تغلي الحقود بصدره / تغلي للأضياف مراجله	تبديل الموقع
٨- يا عارضاً للعرف أقلع مزنه / يا وادياً للجود جفت مسائله	تكرار الصورة النحوية
٩- أنت سنام للفخار وغارب / صنواك منه منكباه وكاهله.	تكرار الصورة النحوية
١٠- ليست أثافي القدر إلا ثلاثها/ ولا الرمح إلا لهنماه وعامله	تكرار الصورة النحوية

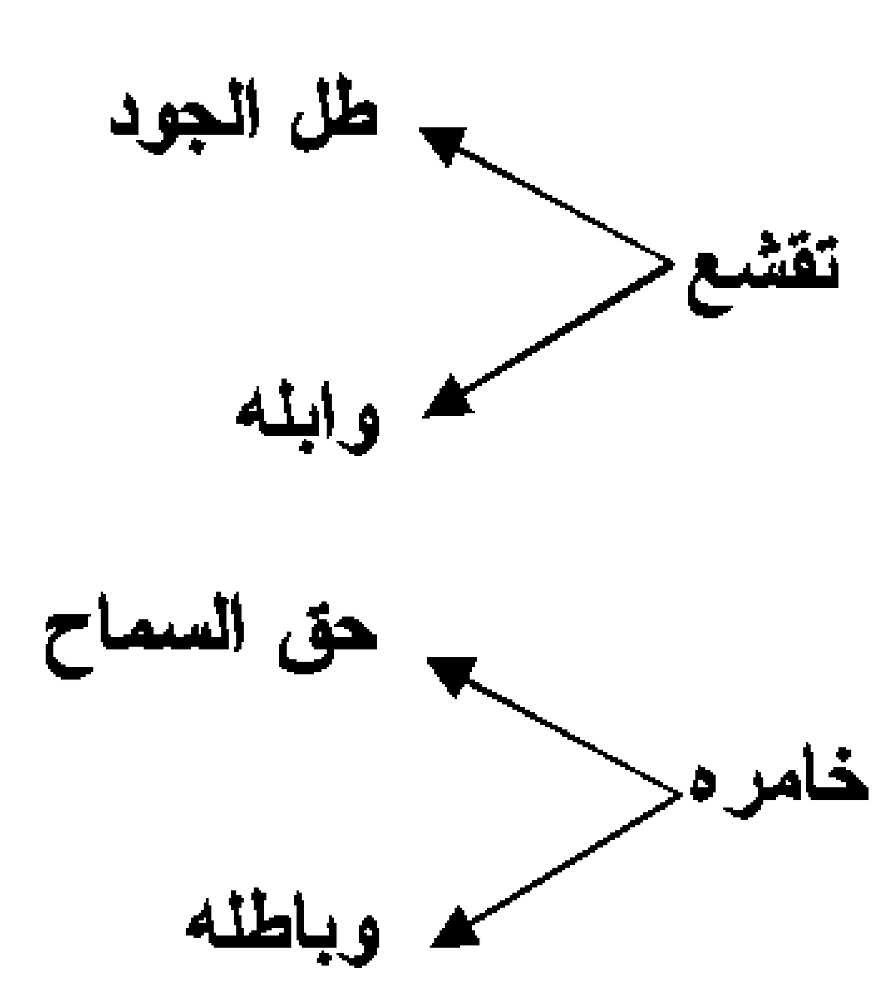
وثمة أشكال أخرى انعقدت فيها علاقة التوازي بين الأبيات وهي:

١- تقشع طل الجود ووابله (ب١) / خامره حق السماح وباطله (ب٣)

٢- أطري الحسام إذا مضى (ب٩) / آسى على جيحان إذ غاض ماؤه (ب١٠)

٣- وإن كان يوم الروع غيري حامله(ب٩)/وإن كان ذوداً غير نودي ناهله (ب١٠)

وقد ساعد بناء أعجاز الأبيات على الجمل الفعلية، في تحقيق هذا النوع من التوازي إذ شكل الفعل في كل بنيةٍ من بنى التوازي مركزاً دلالياً تدور في فلكه العناصر الأخرى، ويلاحظ أن علاقة الفعل بالمسند إليه تتحكم في صورة التوازي، فعندما يكون الفعل مسنداً إلى عنصرين لغويين من خلال آلية العطف فإننا نحصل على توازٍ جزئي داخل البنية الواحدة:



وهذه الصورة موجودة في أبيات كثيرة من القصيدة لم نذكرها اختصاراً.(١)

---

(١) من ذلك قوله:

لقد فجعــت عَتابــه وزهيــره	**وتغلبه أخرى الليالي ووائلــه**
طواه الردى طيّ الكتاب وغيبت	**فضائله عن قومه وفواضــله**

الديوان: ٤/ ١٠٩-١١٠

ولكنه حين يستقلُّ بعلاقته بالمسند إليه فإنه يحدث نوعاً من توازي البنى، وإن كانت الأفعال التي تشكل نواة البنية من حقل دلالي واحدٍ، ويتأتى ذلك من خلال آلية الترادف الدلالي:

١- يريده ← الزمان

تراسله ← المنايا

٢- استطارت صدوعه ← الحجى

أصيبت مقاتله ← الندى

٣- سيط ← حق المكرمات

خامره ← حق السماح

٤- تضيف ← ضيوفه

يرجى ← مرجيه

يسأل ← سائله

٥- أقلع ← مزنه

جفت ← مسائله

ومن خلال آلية التكرار الذي ينتج من خلال سلب دلالة الأفعال:

١- تسري ← هباته

لا تسري ← غوائله

٢- لا تغلي ← الحقود بصدره

تغلي ← مراجله

إن تنوع علاقة الفعل بالعناصر اللغوية يعمل على تنويع الدلالة وإثرائها، ولا يخرج الشاعر من النسق الفعلي إلا ليدخل في بنيةٍ مبنيةٍ بناءً اسمياً، في البيتين الأخيرين، مع الاحتفاظ بآلية العطف التي تحقق نوعاً من التكثيف، كما تتيح نوعاً من التقسيم وتكافؤ الأطراف، الذي منح خاتمة القصيدة نوعاً من استقرار الدلالة إذ تنتهي إلى أملٍ معقودٍ على من خلفهم المرثي من إخوة وأبناء:

الإفراد	أنت	سنام	للفخار	وغارب
التثنية	صنواك	منكباه	آلية الإضمار	وعامله

٥- النحو وحركة المعنى:

إن تتبع حركة معنى من المعاني في قصائد أبي تمام يكشف لنا أن تدقيق المعاني عنده لم يكن إلا نتيجةَ وعيٍ بطاقة النحو في إثراء الدلالات وتغيير وجهاتها، وقد وعى حازم هذه المسألة ونبه على ما يُستحسن في الكلام من مراعاة لنسب المعاني من جهة مواقعها، «لأن الشيء يقع مع الشيء في زمان أو مكان، أو يقع بناحية منه وفي زمان غير زمانه، متقدم عليه، أو متأخر عنه، وقد تكتنف الشيءَ أشياء من جميع نواحيه، وكذلك تقع مكتنفاته في الزمان سابقة له وتالية، وتترتب في القرب والبعد، في الزمان والمكان من أقرب ما يمكن إلى أقصى ما يمكن.... فتتضاعف صور المعاني بذلك تضاعفاً يعز إحصاؤه. والتركيبات التي تتنوع بها هيئات العبارات وما تحتها من المعاني من جهة مواقع بعض المعاني من بعض في الأزمنة والأمكنة على ما تقدم راجعة إلى المعاني التي تقدم التعريف بأنها تحديدات في الأزمنة والأمكنة.....»،[١] فإذا رصدنا حركة معنىً من المعاني في مراثي أبي تمام، كمعنى الدمع أو اللحد، تبين لنا أن المعنى محكوم بالعلاقات، وأن تحكُّم قواعد الوزن بالمعنى يتراجع لتهيمن صورة النحو، التي تمثل القدرة على الإبداع ضمن قوانين اللغة.

وإذا كانت نواة المعنى حاضرةً في ذهن الشاعر، فإن ما ينسج حول هذه النواة من عمل الصورة النحوية، وَتتبيّن لنا الفروق الدقيقة بين المعاني إذا نحن وضعنا بعضها بإزاء بعض، ولسنا نعزو هذه الفروق إلى صور النحو وحدها، إذ إن سياق النص هو الموجه الأول لحركة هذه المعاني، ولكننا نعزل بعضها لأغراض التحليل بغية الكشف عن وظيفة النحو في تشكيل

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٧

المعنى، ويمكننا الإشارة إلى بعض هذه المعاني وقد اخترنا ما جاء في مراثيه[1] ولاسيما مطالعها في معنى الدمع: يقول أبو تمام:[2]

دموع أجابت داعيَ الحزن هُمَّـــعُ　　　توصَّلُ منا عن قلـــوبٍ تَقطَّـــعُ

ويقول:[3]

جوىً ساور الأحشاءَ والقلب واغلُـــه　　　ودمعٌ يضيم العينَ والجفنَ هاملُـــه

إننا نجد أن المعنى في البيتين واحد؛ غير أن الشاعر بدأ بالدمع ليجعله دليلاً على القلوب في البيت الأول بينما تختلف العلاقة بين القلب والعين في البيت الثاني، إذ يغدو كل منهما محلاً لما من شأنه أن يدل على الأسى. وتظهر فكرة الدمع الهَمِل مقترنةً باللوعة في قوله: [4]

لله أيـــة لوعـــةٍ ظِلْنـــا بهـــا　　　تركت بكيات العيـــون هـــواملا

---

(١) آثرنا اختيار فكرة الدمع عند أبي تمام لأنها من أكثر المعاني سنوحاً في شعره، سواء في المديح أم في الرثاء، ولتتبع حركة معانٍ أخرى في المديح نحيل على ثلاث قصائد في المديح – الأولى في مديح أحمد بن أبي دوَاد(الديوان ٣٥٦/١)، والثانية في مديحه والاعتذار إليه (الديوان ٣٦٩/١)، والثالثة في مديح أبي المغيث الرافقي (الديوان ٢/ ١١٧) ومطالعها على الولاء:

١- **سعدَتْ غربـــةُ النَّـــوى بِـــسعادِ　　　فهي طـــوع الإتهـــام والإنجـــادِ**

٢- **سقى عهد الحمى سَبَلُ العهـــاد　　　وروَّضَ حاضـــرٌ منـــهُ وبَـــادِ**

٣- **شهدت لقد أقوت مغانيكم بعـــدي　　　ومحت كما محت وشائع من بردِ.**

ولعل في مقارنتها شيئاً من الفائدة في إثبات أثر صور النحو في حركة المعنى. ويحفل الديوان بقصائد من هذا القبيل، يضيق المجال عن ذكرها وتحليلها.

(٢) الديوان: ٩٢/٤

(٣) الديوان: ١٠٧/٤

(٤) الديوان: ١١٤/٤

ويتيح التركيب النحوي للدمع واللوعة أن يقترنا برابط السببية، بينما يغدو الدمع دليلاً غير مكتمل الدلالة على ما تجنه الأفئدة من أسى في قوله:[1]

لو صحح الدمعُ لي أو ناصح الكمــدُ لقلّما صَــحِبانِي الـرُّوحُ والجــسدُ

تساقُطُ الدمعِ أدنـــى مـــا بُليــت بـــهِ في الحُبِّ إذْ لم تَساقط مُهجة ويَــدُ

فالدمع دليل لا يحيل على مدلوله بأمانة، ولا يدل إلا على جانب يسير من المكنون في الصدر.

أما في قوله:[2]

مصيفٌ أفاض الحزن فيــه جــداولاً من الدمع حتى خلته عــاد مربعــا

ووالله لا تقضي العيــونُ الــذي لــه عليها ولو صارت مع الدمع أدمعا

يبدو الدمع نوعاً من الوفاء إذ تبدو فكرة الفيض مركز الدلالة، إلا أن الدمع يتمظهر بمظهر الجداول، أي يتبدى في صورة الماء، وكذا الأمر في قوله:[3]

كذا فليجلِّ الخطــبُ وليفــدَح الأمــرُ فليسَ لِعين لم يفضْ ماؤها عُــذْرُ

فتـــىً كُلَّمـــا فاضــتْ عيــونُ قبيلــةٍ دَماً ضَحِكَتْ عنه الأحاديثُ والــذِّكرُ

فهو يتبدى في صورة(الدم)، وقد بني البيتان بناءً اسمياً قوامه اسم (مصيف/ فتىً) مخبرَ عنه بمتتاليةٍ لسانيةٍ قِوامها جملتان على الأقل، ولعل التضادَ هو ما يضبط مسار الدلالة في البيتين:

(مصيف/مربع)، (فاضت/ ضَحكت).

---

(١) الديوان: ٤/٧٤

(٢) الديوان: ٤/١٠٠

(٣)الديوان: ٤/٧٩

وتبقى الصورة ضرباً من النزاع بين البدائل، فالدم والماء والمطر تشكل بدائل للدمع بحسب ما تفرضه قوانين التركيب اللغوي في البيتين، ويتحكم ترتيب الوحدات اللغوية في بروز بعضها وتحييد بعضها الآخر بحسب ما تفرضه الآليات المنتجة للدلالة، من صور التركيب، بالإضافة إلى فاعليات التضاد والتناظر. إذ يلتقي قوله:[1]

مصيفٌ أفاض الحزن فيــه جـداولاً   من الدمع حتى خلته عــاد مربعــا

ووالله لا تقضي العيــونُ الــذي لـــه   عليها ولو صارت مع الدمع أدمعا

بقوله:

فقــد كثّــر الــرزء قــدر الــدموع   وقد عظم الخطــب شــأن البكــاء

فباطنـــــــه ملجـــــأ للأســــــى   وظـــــاهره ميــــسم للوفـــــاءِ

وَ بقوله:

كذا فليجِلَّ الخطــبُ وليفــدَحِ الأمــرُ   فليسَ لِعين لم يفضْ ماؤها عُــذْرُ

فتـــىً كُلَّمـــا فاضــتْ عيــونُ قبيلـــةٍ   دَماً ضَحِكَتْ عنه الأحاديثُ والــذِّكرُ

فالأبيات تدورحول فكرة الوفاء، فالألفاظ (تقضي العيون/ الوفاء/ عذر) تنتهي إلى دلالة واحدة، غير أن العلاقات التركيبية تمنحها في كل بنيةٍ موقعاً مغايراً، ومن ثَمَّ وظيفةً مغايرةً، وهذا عائد إلى مبدأ تفاعل الوحدات اللّغوية، إذْ ما من وحدةٍ لغويةٍ بريئةٌ من آثار الدلالة التي تحملها الوحدات الأخرى التي تجمعها وإياها علاقات سياقية واحدة، وهنا مكمن الفارق بين النظرية القديمة والحديثة؛ إذْ نظر الناقد القديم إلى المادة اللغوية نظرةً معجمية، وحكم على شعريتها قبل أن تدخل في سياق ما، بينما أكدت النظرية الحديثة مبدأ تفاعل العناصر التي تشكل بنيةً واحدةً.

---

(١) الديوان: ٤/١٠٠

إلا أنّ وقوفنا عند فكرة الدمع يستحضر ما أخذه الآمدي على أبي تمام في قوله:[1]

أجـــدرْ بِجمـــرة لوعَـــة إطفاؤهـــا بالـــدَّمعِ أنْ تـــزدادَ طُـــولَ وقـــوُدِ

إذْ علق الآمدي عليه قائلاً: «وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى...».[2]

وما أخذه عليه في قوله:[3]

دَعا شوقُهُ يا ناصِرَ الـــشَّوقِ دعـــوَةً فلبَّاهُ طَلٌّ الـــدَّمعِ يجـــري ووَابِلُـــهْ

إذ علق قائلاً: «أراد أن الشوق دعا ناصراً بنصره فلباه الدمع، بمعنى أنه يخفف لاعج الشوق ويطفئ حرارته، وهذا إنما هو نصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق لأنه يثلمه ويتخونه، فلو كان الدمع ناصراً للشوق لكان يقويه ويزيد فيه، ألا ترى أنك تقول قد ذبحني الشوق إليك، فالشوق عدو المشتاق وحربه، والدمع سِلْم لتخفيفه عنه وهو حرب للشوق، وليس بهذا الخطأ خفاء.»[4]

إن معاني الدمع التي يؤيدها الآمدي متضمَّنة في قصائدَ كثيرةٍ لأبي تمام، وما هذان البيتان إلا معنيان من معاني الدمع، والحق أن ما أراده أبو تمام من هذا تحقيق نوع من تغريب المعنى، أي نزع ألفة المعنى ليس من خلال الخروج على العرف من حيث هو خروج، ولكن من خلال توجيه

---

(١) الديوان: ١/٣٨٧

(٢) المواز نة: ٢/ ١٨٧

(٣) الديوان: ٣/٢٢

(٤) الموازنة: ٢/١٩٧

الدلالة وإحداث نوع من الانحناء في مسارها، عن طريق التحكم بالعلاقات، فالبيت الأول لا ينا قض ما جاء به الآمدي من أن الدمع يبرد حرارة الحزن وهذا متضمَّن في الجزء الأول من البنية: (أجدرْ بِجمرة لوعَة إطفاؤها) الذي احتوى عنصراً أساسياً ينتمي إلى الجزء الآخر من البنية (أجدر أن تزداد الجمرة طول وقود)، غير أن الجزء الثاني من البنية يعكس الدلالة ويحقق نقيضها، والحق أننا لو قرأنا هذا البيت مع ما قبله لاتضحت دلالته أكثر:[١]

ظَعَنُوا فكــانَ بُكــاي حــولاً بعــدهُم ثُــمَّ ارعَويــتُ وذاكَ حُكــمُ لبيــدِ

أجــدر بجمـــرة لوعـــة إطفاؤهـــا بالــدَّمعِ أن تــزداد طُــولَ وقــودِ

ونحن إذا فحصنا الدلالة في ضوء فكرة محاورة الشاعر لتراثه، تبين لنا أنه ثمة معرفة (إطفاء جمر الحزن بالدمع) محصّلة من تجارب سابقة (لبيد)، وهذه المعرفة تمثّل نوعاً من التوقع الذي يفترِض أن شفاء الحزن، ودواء الأسى بالدمع، غير أن ما يحدث أن السلسلة الخطية تبرز عناصر لغوية تعكس مسار الدلالات السابقة، أي تبرز ما يخالف المعرفة والتوقع (ازدياد الوقود)، وإذا بالدواء ينقلب داءً، وهذا منتهى الغاية، فالمعنى لا يكمن في العلامات (لوعة / تزداد / إطفاء / دمع / وقود) كما أنه ليس في العلاقات (جمر اللوعة يُطفأ بالدمع)، ولكن في حصيلة العلاقات، ومؤداها حالة من الأسى مغايرة ومباينة للتجارب السابقة، لذا فقد استلزمت التجربة النفسية الجديدة تجربةً فنيةً حصيلتها تغريب المعنى عن ذاته، وخلق حالة من مخالفة التوقع على المستوى الفني، تعادل بالدرجة نفسها مخالفة التوقع على المستوى النفسي لأنا الشاعر.

والأمر نفسه يمكن أن يقال في تخطئته في البيت الآخر، الذي عدّه الآمدي في أغاليط أبي تمام، ونذكره مع البيت الذي يسبقه في النص:[٢]

(١) الديوان:١/٣٨٧

(٢) الديوان: ٣/٢٢.

لقد أحسنَ الَــدَّمعُ المُحامــاةَ بَعــدَما	أساءَ الأسى إذ جاورَ القلبَ داخِلُــهْ
دَعا شوقُهُ يا ناصِرَ الــشَّوقِ دعــوَةً	فلبَّاهُ طَلٌّ الــدَّمعِ يجــري ووَابِلُــهْ

فالمعرفة الأولية (شفاء الأسى يالدمع) متحققة في البيت الأول، مما يدل على أن أبا تمام ليس بغافل عما أتى به الآمدي، والنص لا ينكره، وهذه المعرفة حملت على الاستغاثة بما من شأنه أن يزيل الأسى، فلباه ما من شأنه أن يؤججه، مما أحدث نوعاً من مخالفة التوقع. إذ إن الملبي غير المدعو.[1]

ونحن إذا مضينا مع الآمدي في تطبيق معيار المنطق على الحقيقة الشعرية، وقلنا إن الدمع ليس ناصراً للشوق، فهو لا يخلو أن يكون ناصراً للمشوق، لأنه يطفئ حرارة الشوق، فالدعوة دعوة المشوق لا الشوق، وهي دعوة تهيب بالنصير أن يحضر وهو الدمع. فلا خطأ في ذلك.

وبهذا نخلص إلى أحد أمرين: إما أن نعرض البيت على معيار الحقيقة العقلية التي يطالب بها الآمدي فنفصل الشوق عن المشوق، فتكون الدعوة دعوةَ المشوق ويكون الدمع ناصراً، أو نعرضه على معيار الحقيقة الشعرية فنطابق – من المطابقة أي المماثلة – بين الشوق والمشوق، فيكون المعنى مرتبطاً بمخالفة التوقع، وكيف دار الأمر فالمعنى صحيح بحسب منطق العلاقات التي تبدى من خلالها في البيتين.

ولعل اللبس في هذا البيت كامن في التركيب الإضافي (ناصر الشوق) الذي جعل الآمدي يحار في أمر الدمع أناصر هو للشوق أم للمشوق، ونحن إذا عدنا إلى نصوص أبي تمام وجدنا شواهد كثيرة تجعل الدمع مواسياً مرةً، وخاذلاً مرةً، فإذا قرأنا الشواهد التي ذكرها الآمدي بوصفها جزءاً من سلسلة حلقاتها ممتدة على طول قصائد الديوان، عرفنا أن المعاني التي نعاها عليه الآمدي وأمثاله، ما هي إلا تنويعٌ وتدقيق

---

(١) ينظر: المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، ص٣٢٧ .

للمعنى، وتلطيف له. ولنا في مطلع سينيته التي يمدح فيها أحمد بن المعتصم خير دليل على ذلك:(١)

ما في وقُوفِكَ ساعةً من باسِ   نَقضي ذمامَ الأربُعِ الأَدرَاسِ

فلعلَّ عَينَكَ أن تُعينَ بمائها   والدَّمعُ منه خاذلٌ ومُواسِ

لا يُسعدُ المشتاقَ وسنانُ الهوى   يَبَسُ المدامِعِ باردُ الأنفاسِ

ولعل قراءة هذه القصيدة في ضوء محاورة الشاعر لتراثه تكشف عن شعريتها، إذ إن في هذا المطلع اختزالاً لمواقف الشعراء من البكاء بالديار الدارسة منذ أن استوقف امرؤ القيس واستبكى، فمنهم من أعقبه الدمع راحةً، ومنهم من خذله، وقصّر عن شفائه.

وافتتح أبو تمام رثاءه بفكرة الدمع لإدريس بن بدر الشامي قائلاً:(٢)

دُموعٌ أجابت داعي الحُزنِ هُمَّعُ(٣)   تَوصَّلُ منَّا عن قُلُوبٍ تقطَّعُ

ولعل الفصل بين الصفة والموصوف ظاهرة بارزة في شعر أبي تمام، ولاسيما إذا كان الوصف يشغل وظيفةً في القافية. وقد حقق الفصل بالخبر ما بين المبتدأ وصفته انزياحاً تركيبياً تحقق على المستوى الخطي، وفي الحق أن البيت يشتمل على أكثر من ظاهرة شعرية، إذ إن بعض العلامات أصابتها تغييرات صوتية خرجت فيه عن مألوف الاستعمال، مما أسهم في تعميق التوازي النحوي؛ فالأفعال (توصَّلُ / تَقَطَّعُ) اعترى بنيتها حذف، وهو ما يعرف بالتخفيف، غير أن ورود الفعلين في بنيتين نحويتين متقابلتين جعل التخفيف مناط الشعرية في هذا الموضع، فلم يعد مجرد آلية صوتية تعمل من خلالها اللغة على تلافي الثقل في اللفظ، وقد انتقل أثر هذه الآلية من المستوى الصوتي إلى المستوى الصرفي الذي

---

(١) الديوان: ٢/٢٤٢

(٢) الديوان:٤/٩٢

(٣) هُمّع: سائلة لا تنقطع

لا يقل أثراً في تحقيق الشعرية عن مستويات اللغة الأخرى، ونحن إذا عزلنا البنية اتضح التوازي فيها، ويتبيّن ذلك على النحو الآتي:

البنية الأولى ←——— دموعٌ هُمَّعُ / قلوبٌ تَقطَّعُ

البنية الثانية ←——— دموع توصَّل / قلوبٌ تَقَطَّعُ

إن ما يلاحظ في هذ الشكل التبسيطي للبنية أن لفظ الدموع دخل في نوعين من العلاقات من خلال تغيير أصاب الإسناد؛ ففي البنية الأولى نلحظ توازياً على المستوى النحوي العميق؛ إذْ إن (همع / تَقَطَّع) تشغل وظيفة النعت، إلا أن هذه الوظيفة تأتّتْ من خلال الاسم في التركيب الأول، ومن خلال الفعل في التركيب الثاني، أما في البنية الثانية فإن الفعل (توصّل، تقطّع) أدى وظيفتين (الخبر / النعت) وكلاهما يندرج تحت باب الوصف؛ وإذا أردنا أن نختزل هذه العلاقات قلنا إن وظيفةً نحويةً واحدةً أداها نمطان من العناصر اللغوية (الاسم / الفعل) في البنية الأولى، بخلاف ما نجد في البنية الثانية من أن عنصراً لغوياً واحداً (الفعل) أدى نمطين من الوظائف النحوية.

إن هذا التباين بين المستوى العميق والمستوى السطحي هو مناط الشعرية في هذا البيت، إذ إن نمطاً جديداً من الدلالة يتشكل بفضل هذه التحويلات، بالإضافة إلى الوظيفة التي نهض بها حرف الجر (عن)، الذي أحال على معنى النيابة، وأسند إلى الدموع وظيفة إشارية على المستوى الدلالي، لتتحول من مستوى الدليل اللساني إلى مستوى الدليل البياني فالدموع أدلة على القلوب، وهي لغة تفصح عما تجنه الأفئدة. ويعتمد أبو تمام في هذه المرثية تعديل وجهة النظر من خلال آليات متنوعة، كالاستدراك والاستئناف، والاقترانات الزمانية، ويبدأ هذا النسق بالنمو بدءاً بالبيت الثاني:[١]

١- عفاءٌ على الدنيا طويــل فإنهــا تُفرق من حيــث ابتــدت تتجمــعُ

---

(١) الديوان: ٤/ ٩٢

٢- تبدلت الأشــياء حتــى لَخِلْتُهــا ستثني غروبَ الشمس من حيث تطلُعُ

٣- لها صيحةٌ في كل روحٍ ومهجــةٍ وليست بشيءٍ ما خلا القلبَ تُسمِعُ

فأحداث الدهر - خيرها وشرها - مظنتها واحدة، والتبدل الذي اعترى الزمان كفيل بتحويل مغرب الشمس ومشرقها، وتلك الصيحات المهولة ما هي إلا صيحات صامته لا تعدو حدود القلب الذي ينفجر عنها.

لقد مكنت آلية التضاد الشاعر من إبراز معاني التحول، وإذا كان التغير جوهر التضاد على المستوى الفلسفي، فإن هذه العلاقة إذ تتحول إلى علاقة شعرية تشهد تعديلاً في مواقع العناصر المكونة لها، إذ يغدو التضاد جوهر التغير الذي يعتري الأشياء، وبخاصة في قصائد الرثاء، ونحن إذا أخذنا بتعبير فاليري الذي يؤكد أن الشعر يولد من المنافرة،[(١)] اتضح لنا أن قصائد الرثاء عند أبي تمام تنسج نسقاً عاماً ينتظم مظاهر التحول والتغير التي تشهدها الأشياء بعد أن يطوي الموت ركناً من أركان الحياة، مما يجعلنا نقول إن شخصية المرثي تغدو نموذجاً استبدالياً يحفّز الدلالات التي يختزلها الشاعر إزاء فكرة الموت، وفي هذه القصيدة يبدأ النسق العام بالظهور منذ البيت الخامس مستغرقاً القصيدة بأكملها، وتتدرج فيه أنساق جزئية تمثل حلقات النسق العام الذي يشكل رابطاً دلالياً يحفظها من التشتت والتفكك. يقول أبو تمام:[(٢)]

١- أإدريسُ ضاعَ المجدُ بعدَكَ كلُّــه ورأي الذي يرجوه بعــدكَ أضــيعُ

٢- وغُودِرَ وَجهُ العُرفِ أسودَ بعدَما يُــرى وكأنَّـــهُ كَعَـــابٌ تَـــصَنّعُ

٣- وأصــبحتِ الأحـــزَانُ لا لمَبـــرَّةٍ تُـــسلِّمُ شَـــزْراً والمعـــالي تُـــوَدِّعُ

٤- وضَلَّ بِكَ المُرتادُ مِنْ حيثُ يَهتــدِي وضَرَّتْ بكَ الأيَّامُ من حيثُ تَنفَــعُ

---

(١) ينظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٢٩

(٢) الديوان: ٩٣/٤

٥- وأضحتْ قَرِيحاتُ القُلوبِ مِـنَ الجـوَى   تُقَـاظُ[1] ولكـنَّ المـدامعَ تُربَـعُ

٦- عُيُونٌ حفظنَ اللَّيلَ فيكَ مُجَرَّمـاً   وأعطَينَه الدَّمعَ الذي كـانَ يُمنَـعُ

تشكل هذه الأبيات جزءاً من النسق العام للنص، وهي تبدأ بنداء المرثي، مما يعني أن ظاهر الخطاب موجه إلى المرثي، غير أن باطن الدلالة مختلف عن ذلك، فقد توسل الشاعر بالنداء، وببعض الأدلة الإشارية، التي تفتقر إلى التحديد، كالضمائر وألفاظ الزمان والمكان، ليكشف تحولات الأشياء عبر الزمان.

ويظهر في النص زمنان: زمن المرثي، وزمن غيابه، ولا يخلو بيت من الأبيات السابقة من لفظ يحمل دلالة الزمن (بعدك / بعدما / أصبحت / من حيث / أضحت / كان)، وقد مكنت هذه الأدلة الشاعر من عقد المقابلة، وتأسيس بنية التوازي النحوي.

ففي البيت الأول لدينا بنية نحوية: / ضاع المجد بعدك،/ وَ / رأي الذي يرجوه بعدك أضيع/ وقد بنيت الأولى بناءً فعلياً قوامه فعل الضياع، بينما بنيت الثانية بناءً اسمياً، وقد دخلت في تركيبها صيغة التفضيل، وإذا أردنا اختزال البنية اتضحت على النحو الآتي:

ضاع المجد بعدك / ورأي المرتجي أضيع.

فالدلالة في الجملتين واحدة، ومحورها الضياع، غير أن الانتقال من البناء الفعلي إلى البناء الاسمي المبني على التفضيل عمّق الدلالة وأكدها.

وقد حمل الفعل (غودر) في البيت الثاني دلالة التحول والتغير، في الوقت الذي منح فيه السياقُ الفعلَ (يرى) دلالة الحدث الماضي على الرغم من الصيغة التي بني عليها، وهكذا سارت دلالة الفعل بعكس اتجاه دلالة الصيغة، وذلك بفضل وجود الظرف (بعدما). وعند هذا المستوى يتحقق انحراف الدلالة من خلال عملية السلب التي يقوم بها دليلٌ لساني إزاء دليلٍ آخر، في السياق نفسه.

---

(١) تقاظ: من القيظ، وتُربَعُ: يصيبها مطر الربيع، وإنما يعني الدمع.

ويعود التطابق بين البنية العميقة والسطحية في البيت الرابع وقد تبدى في مظهر التوازي النحوي:

ضـــل بـــك المرتـــاد مـــن حيـــث يهتـــدي

ضـــرت بـــك الأيـــام مـــن حيـــث تنفـــع

ولا تخفى فاعلية التضاد في إبراز شعرية المعنى من خلال نسيج العلاقات من ناحية، ومن خلال تواشج الملامح الشعرية وآليات إنتاج الدلالة في النص، إذ يفتح التضاد فضاءً كلياً من البدائل والتنويعات.(١)

ويحتفظ البيت الخامس بفاعلية التضاد ، وآلية التحول الزمني، ويتخلى عن التوازي النحوي، وتتركز طاقة النحو في هذا البيت في آلية الاستدراك، التي عمقت التقابل القائم على التضاد (قريحات القلوب تقاظ / المدامع تُربَع) وهو تضاد قائم على التقابل الكامن بين(الظمأ / الري).

وقد مسّ التحول مظاهر الحياة أجمعها، حتى العيون التي تأبّت على البكاء والسهاد، انقادت بعد تمنّع، وأفصحت عن مكنونات الأنفس ، وعند فكرة الدمع ينتهي النسق المبني على النداء ليبدأ نسق آخر تتقدم فيه فكرة الدمع لتحكم آليات التحول جميعاً، وتظهر ألفاظ الدمع وما يتصل به في أبياتٍ خمسةٍ متوالية تلحّ على فكرة الجزع:(٢)

١- وقد كان يُدعَى لابِسُ الصَّبرِ حازماً	**فقد صار يُدعى حَازِماً حينَ يَجزَعُ**
٢- وقالت عَزاءً ليس للموتِ مـــدفَعٌ	**فقلت ولا للحـــزن للمـــوت مـــدفع**
٣-لإدريسَ يومٌ مـــا تـــزالُ لـــذِكرِه	**دُمُـــوعٌ وإن سَـــكَّنتها تَتفـــزَّعُ**
٤- ولمَّا نضا ثوبَ الحياةِ وأوقعـــتْ	**بـــه نائبـــاتُ الـــدّهرِ مـــا يُتَوقَّـــعُ**
٥- غَدا ليس يدري كيفَ يَصنعُ مُعدِمٌ	**دَرَى دمعهُ في خدِّه كيـــف يـــصنعُ**

---

(١) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية: ص٢٦٤

(٢) الديوان: ٤/٩٤

ولا يخفى ما في البنية النحوية في البيت الأول من تحوير:

كـــان يـــدعى لابـــس الـــصبر حازمـــاً

صـــار يـــدعى حـــين يجـــزع حازمـــاً

وهذا التحوير سببه تبديل الموقع في السلسلة التأليفية، مع الاحتفاظ بالوظيفة النحوية التي يشغلها العنصر، ولا يمكن أن ندّعي أن هذا يدرج ضمن آليات التقديم والتأخير، إذ لا تقديم هنا ولا تأخير،وما أصاب البنية هنا ما هو إلا إرجاءٌ لظهور بعض العناصر اللغوية التي تشغل وظيفة موسيقية في البيت (حين يجزع).

ويحتفظ البيت الثاني بدلالة مخبوءة لا يظهرها النسيج اللفظي، وهي مختزنة في حرف الاستئناف (الواو)، فالبنية السطحية تظهر جزءاً من قول المتكلم(ولا للحزن للموت مدفع)، ويقف وراء حرف الاستئناف جزء آخر من المقول، ونحن إذا أردنا إظهار المخبوء، واستدعاء الدوال إلى السطح اللغوي تأتّى لنا القول بمجمله، والشكل المعياري له هو:

فقلت: ليس للموت مدفع ولا للحزن للموت مدفع

فتحولت الواو من وظيفة العطف إلى وظيفة الاستئناف، وما اشتملت عليه من معان الإقرار والقبول.

إن تكرار الدلالة ليس إلا إفرازاً لشبكة العلاقات، ولو أن الشكل المعياري طفا على السطح اللغوي لأساء إلى الدلالة، ولأفقدها الكثير من عناصرها الشعرية، ذلك أنه يعمل على تخفيض الطاقة التضمينية التي يُولدها حذف بعض العناصر اللغوية، ولاسيما أن اختزالها ساعد في إبراز التوازي مابين قول المرأة وقول الشاعر، فجاءت الدلالة مرة أخرى إنتاجاً مباشراً للتوازي النحوي القائم على المماثلة.

ويعد تعالق العناصر اللغوية وتراكبها في البيت الثالث مظهراً شعرياً لافتاً، حتى لَيصعُب تتبع شبكة العلاقات من دون تكرار بعض العناصر، وتظهر التحولات التي اعترت البنية على النحو الآتي:

لإدريس يومٌ ما تزال لذكره دموع وإن سكنَتها تتفزّعُ

لإدريس يومٌ ما تزال دموع تتفزع لذكره وإن سكنتها،

وإذا أردنا مراعاة عود الضمير في (سكنتها) حصلنا على الشكل الآتي:

وإن سكنت الدموع، لإدريس يوم ما تزال لذكره دموع تتفزّع.

ومصدر هذا التواشج والإحكام في النسج الاعتماد على الضمائر، فالضمير في (لذكره) عائد على يوم، وقد اعترض بين الفعل (ما تزال) واسمهم(دموع)، كما أن الفعل(سكنتها) ميشتمل على ضمير عائد على (دموع)، والكلام لا يشتمل على تقديم أو تأخير، ولكنه يشتمل على حذف قوامه حذف جواب الشرط، مما يعني أن البنية في صورتها المعيارية تشتمل على التكرار، وهذا التكرار يسيء إلى شعرية النص فيما لو ظهر على البنية السطحية، وإذا أردنا استدعاء المحذوف لتبدت البنية في الصورة الآتية:

وإن سكنت الدموع، فلإدريس يوم ما تزال دموع وإن سكنتها تتفزّع لذكره.

ونظن أن المسافة شاسعة بين هذه الصورة، والصورة التي تبدى فيها المعنى عند أبي تمام فاكتسب شعريةً خالصةً مَردُها إلى العلاقات النحوية، وما تتيحه من إمكانات إبداعية، فيما لو قُيِّضَ لها قريحة تستجيب لدقائق اللغة وتدرك ما فيها من عبقرية، من هنا كنا نؤكد مع كوهن أنه لا يوجد لسان شعري، إذا كنا نقصد باللسان مجموعة الكلمات ولكن توجد لغة شعرية، إذا كان المقصود باللغة تأليف الكلمات فيما بينها أي تركيبها في

جمل، نحن هنا أمام جملة شعرية، ليس بفضل مضمونها، لكن بفضل بنيتها.[1]

غير أن التوازي النحوي يسيء إلى شعرية النص فيما لو التزمه الشاعر، من هنا كان انطواء البيت الأخير على توازٍ خفي، وإذا ما أردنا القبض على بنية هذا التوازي استعنّا بالشكل المعياري للبنية أي بإعادة العناصر اللغوية إلى مواقعها، من دون تبديل الوظيفة:

غدا معدم ليس يدري كيــف يــصنع   درى دمعه في خده كيــف يــصنع

إن حلّ التعالق بين الأفعال (غدا – يدري – يصنع) يضيع شعرية المعنى، ولاسيما أن لفظ (معدم) هو مناط الضمائر في هذا البيت، باستثناء الضمير الكامن في القافية (يصنع).

ويعود الشاعر ليؤسس نسقاً جديداً من فكرة الدمع والجزع، ليتقصى تجليات الحزن في مظاهر التشييع، وقد استغرق هذا النسق ستة أبيات، يعود فيها خطاب المرثي إلى الظهور، وتعود هيمنة ضمائر الخطاب على النسيج اللفظي، ويبدأ النسق الجديد بالاستفهام المقترن بالنفي، وهو وسيلة اللغة لتحقيق المعنى وتأكيده:[2]

ألم تكُ ترعانا من الــدهر إن ســطا   وتحفظُ مــن آمالنــا مــا يُــضَيَّعُ

وتتابع الأبيات مبدوءةً بالبنية النحوية نفسها وهي مرتبطة بالفعل الأول بآلية العطف، وقد أسهمت آلية العطف هذه في حفظ الفعل (ألم تك) الذي أسس لنسقٍ جزئيٍ خارج النسق العام:[3]

---

(١) ينظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٤٥.
والملاحظ أن مصطلح اللسان عند كوهن يقابل مصطلح اللغة عند سوسير بينما يقابل مصطلح اللغة عنده مصطلح الكلام، فالثنائية عند كوهن هي ثنائية: اللسان / اللغة، بينما عند سوسير هي: اللغة / الكلام. ينظر: سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص١٩ وَ ٢٥

(٢) الديوان: ٤/٩٦

(٣) الديوان: ٤/٩٦-٩٧

وتَلـــبسُ أخلاقـــاً كرامـــاً كأنَّهـــا على العرض من فَرطِ الحـصانة أدرعُ

وتَبسطُ كفّـاً فـــي الحقــوقِ كأنَّمــا أناملُها في البــأسِ والجُــودِ أذرُعُ

وتـــربطُ جأشـــاً والكُمـــاةُ قلـــوبُهم تزعزعُ خوفاً من سُيوف تَزعـــزعُ

إن توالي صيغ المضارع وتكرار أحرف العطف يهيئ النص لحالة من الاحتشاد الدلالي،(١) ولعل التماثل واضح بين التراكيب التي بدئت بها الأبيات (تلبس أخلاقاً / تبسط كفاً / تربط جأشاً)، ولا يخفى ما في الشطر الأخير من تماثل مع بنية سابقة وردت في المطلع، على مستوى التركيب النحوي والتخفيف الصوتي:

تزعـــزع خوفـــاً مـــن ســـيوفٍ تزعـــزعُ

توصُّـــل منـــا عـــن قلـــوبٍ تقطّـــعُ

ويعود التوازي النحوي إلى البروز متواشجاً مع الطباق والجناس، مما يجعل الدلالة تنبثق من خلال هذه الآليات مجتمعةً:(٢)

فأُنطِقَ فيهـــا حامِـــدٌ وهـــو مُفحَـــمٌ وأفحِمَ فيها حاسِدٌ وهـــو مِـــصقَعُ

ويختتم الشاعر هذه القصيدة بالتوازي النحوي الذي ظل ظاهرةً شعريةً بارزةً في رثائه هذا، ويأتي التوازي ضمن نسقٍ بنيَ بناءً اسمياً قوامه أربعة أبيات:(٣)

١- ألا إنَّ في ظُفرِ المنيَّـــةِ مُهجَـــةً تَظلُّ لها عينُ العُلى وهـــي تـــدمعُ

٢- هي النَّفسُ إن تَبكِ المكارمُ فقدَها فَمن بين أحشاءِ المكـــارمِ تُنـــزَعُ

٣- ألا إن أنفاً لم يَعُد وهـــو أجـــدَعٌ لفقـــدك عنـــد المكرمـــات لأجـــدَعُ

٤- وإنَّ امرءاً لم يمسِ فيك مُفجَّعـــاً بِمَجلُـــودِهِ فـــي عَقلِـــهِ لَمُفَجَّـــعُ

---

(١) ينظر: السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ص٩٦-٩٧

(٢) الديوان: ٤/٩٧

(٣) الديوان: ٤/٩٧-٩٨

وما يلاحظ في هذه الأبيات أن البيت الثاني يمثل خروجاً على النسق من ناحية التركيب، ومع ذلك فقد بني بناءً اسمياً جعله مشدوداً إلى النسق، ويتضح التوازي على النحو الآتي:

ألا إن أنفـــاً لـــم يعـــد أجـــدعَ لأجـــدعُ

وإنّ امـــرءاً لـــم يمـــس مفجَّعـــاً لمفجّـــع

ولعل لفظ (مفجع) الذي ختمت به المرثية أوثق الأدلة اتصالاً بفكرة الموت، ولعلها أشد ارتباطاً به من الدمع الذي بدئت به المرثية، مما يشي بأن القصيدة تطورت من مبتدئها إلى منتهاها من الدلالة الظاهرة على التفجّع وصولاً إلى التفجع نفسه في ختام القصيدة.

٦- النحو وحركة الشكل:

لقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن التوازي النحوي ليس إلا شكلاً من أشكال التوازي، وهو لا يمثل إلا جانباً يسيراً من طاقة النحو التي وعاها الشعراء وبعض النقاد، انطلاقاً من الوعي بعبقرية اللغة، والتوازي النحوي لا يؤدي وظيفةً شعريةً ما لم يكن معضوداً بملامحَ شعريةٍ أخرى، مما يشكل صعوبةً من صعوبات التحليل، إذ يصعب إثبات شعرية التوازي بعد عزل البنية، ومع ذلك فقد توخينا إبراز هذه البنية من دون عزلها عزلاً تاماً، مما قد يوحي بأن التحليل قد غرق ببعض التفصيلات؛ غير أننا نظن أن هذه التفصيلات ضرورية لكشف آلية عمل التوازي من جهة، ولإثبات تعالق الملامح الشعرية في نصوص أبي تمام، وهي سمة بارزة من سمات شعره.

ومع ذلك فنحن لو تتبعنا جميع المظاهر التي تجلو لنا صور النحو التي يوفرها الوعي بقوانين اللغة، لعدلنا عن القصد الذي إليه نرمي، ولكننا نشير إلى بعض مظاهر هذا الجانب الذي يعد أساس التفكير في اللغة، كما يعد مبدأً أساسياً في إستراتيجية اللغة، ولاسيما عند الانتقال باللغة من الاستخدام المعياري إلى الاستخدام الخاص بلغة الفن.

ولسنا نزعم أن التوازي النحوي وقف على مراثي أبي تمام، وإن كان أكثر اطراداً فيها، كما أننا لا نزعم أن لصور النحو أثراً في حركة المعنى وحده، إذ إن له أثراً في حركة الشكل الذي يتبدى في العلاقات التي تتحقق فيها البنية، ولهذا فإن القبض على حركة الشكل يتم من خلال رصد أشكال التحوير التي يتعرض لها الشكل ضمن بنى التوازي، وتأسيساً على ذلك وقفنا عند إحدى مدائح أبي تمام وهي تزخر بأشكال التوازي، بل إنها مبنية في جوهرها على التوازي والتكرار، تلك هي قصيدته التي مدح فيها القاضي حبيش بن المعافى، وهي من القصائد القليلة، التي بنيت على روي التاء (ضمير التأنيث).(١)

وقد كان التكرار وسيلة الشاعر لتعزيز التقابل والتضاد، لا لتأكيد التماثل، لذا فقد كانت هذه القصيدة مبنيةً على أشكال التماثل على مستوى الدوال، وعلى أشكال التخالف والتضاد على مستوى المدلولات.

ويظهر التماثل منذ المطلع، من خلال تكرار دلالي متصل بالتساؤل، وهو تساؤل لا يرتبط بالطلل على ما ألفنا عند أبي تمام، ولكنه يتصل بمكان لا ينتمي إلى نسيج النص بقدْر انتمائه إلى الفضاء الذي يتحرك فيه النص، يقول أبو تمام في مطلع القصيدة:(٢)

١- نـسائلُها أيَّ المـواطنِ حلَّـتِ ... وأيَّ ديـارِ أوطنتهـا وأيـتِ

٢- وماذا عليها لو أشارت فودَّعـت ... إلينـا بـأطرافِ البنـانِ وأومـتِ

٣- وما كان إلا أن تولَّت بها النَّوى ... فولَّى عـزاءُ القلـبِ لمَّـا تولَّـتِ

فالمكان الذي حلّت فيه المحبوبة يشكل عنصراً غائباً على المستوى اللفظي والدلالي، وقد عزز غيابه التساؤل عنه بصيغ الاستفهام المتكررة،

---

(١) ينظر الديوان: ١/٣٤٤ وَ ٣/٤٧ وَ ٤/٣٢٦ وَ ٤/٥٧٩ وَ ٤/٤٦٠ وَ ٤/ ٣٦٩، وهي القصائد المبنية على روي التاء وهي في أغلبها قصائد قصار.

(٢) الديوان: ١/٢٩٩

وبألفاظٍ ترتبط بعلاقات المماثلة على مستوى دلالي (نسائلها، أيَّ)، (المواطن، ديار، أوطنتها/ أشارت، ودعت، أومت) وهذه العناصر تشكل بنية قائمة على التوازي الذي تمثل بتكرار البنية النحوية عينها. ويخرج الشاعر من نسق المماثلة لتبدأ عمليات التدليل وفق نسق مبني على التضاد بدءاً من البيت الرابع في القصيدة:(١)

٤- فأمَّا عيونُ العاشــقينَ فأُســخِنَتْ	وأمّــا عيــونُ الــشامتينَ فقــرَّتِ
٥- ولمَّا دعاني البّينُ ولَّيتُ إذْ دعــا	ولمَّــا دعاهــا طاوعتــهُ ولبَّــتِ
٦- فلم أرَ مِثلي كان أوفــى بذمَّــةٍ	ولا مثلها لم تَرعَ عَهــدِي وذِمَّتــي
٧- مشوقٌ رمتهُ أسهمُ البيْنِ فــانثنى	صريعاً لها لمَّــا رمتــهُ فأصــمَتِ
٨- ولو أنَّها غيرُ النَّوى فَوقَــتْ لــهُ	بأسهمها لم تُــصمِ فيــه وأشــوتِ
٩- كأنَّ عليها الــدمعَ ضَــربة لازبٍ	إذا ما حمامُ الأيكِ في الأيكِ غَنَّــتِ
١٠- لئِنْ ظَمِئَتْ أجفانُ عيني إلى البُكا	لقد شرِبت ْعينــي دمــاً فتــروَّتِ
١١- عليها سلامُ الله أنى اســتقلّتِ	وأنَّى استقرّتْ دارُهــا واطمأنّــتِ

لقد بنى الشاعر الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع السابق بناءً خارجياً قِوامه التكرار والتوازي النحوي، وآخر داخلياً قوامه التضاد؛ فالتوازي النحوي ظاهر في البيت الأول وهو قائم على التفصيل، وتتبدى حركة الشكل هنا في التحولات التي تصيب البنية حين تُكرّر، ويتمثل التحول في البيت الأول في الانتقال من بناء الفعل للمجهول (أُسخنت) إلى البناء للمعلوم (قرَّت) وهذا مرتبط باختيار فعلين أحدهما يلزم مرفوعه (قرت) والآخر لا يتم معناه إلا بمنصوبه، ولعل هذا المضيق اللغوي الذي

---

(١) الديوان: ٣٠٠/١

واجه الشاعر إزاء فكرته ألجأه إلى تحوير البنية والاستغناء عن أحد عناصر التركيب ثقةً منه بفهم المتلقي وقدرته على استعادة بعض العناصر الكامنة في البنية النحوية المجردة. وتوفر اللغة للشاعر في البيت الثاني إمكانية نسج التوازي من دون حذفٍ، من خلال ما يوفره البناء الشرطي من إثراء للدلالة بوساطة كثرة الأفعال، التي يوفر بينها حرف العطف نوعاً من الحشد الدلالي. كما أتاح التقابلَ الضدي بين موقفين من البَيْن وهو العنصر الذي يمثل مركز ثقل دلالي في الأبيات وهذان الموقفان هما موقف الشاعر من البين، وموقف المحبوبة.

ويستمر التقابل الذي بني عليه النسق فيظهر في صورة النفي، وقد اشتمل البيت على عنصر لغوي أدى وظيفتين نحويتين (بذمة / ذمتي) وآخر ظهر مرتين بالوظيفة نفسها(مثلي – مثلها)، مما أدى إلى بروز العناصر التي بني عيها التوازي والتقابل. وتتسع دائرة التقابل لتغدو علاقةً بين البيتين (٧–٨) وكلاهما مبنيٌّ في نفسه على التماثل، بينما يدخل مع الآخر في علاقة تقابل، قوامه تقابل بين فكرتي (الإصماء والإشواء). ويتحول الشاعر عن التقابل ليغدو النسق محكوماً بالتماثل المحض.

ويعد البيت الأخير مستقر الدلالة، ومن الواضح أنه بني بناءً فعلياً، إذ تحيل دلالات هذه الأفعال كلها على الاستقرار وبلوغ النهاية، وعند هذا المستوى ينتهي النسق الأول الذي بدأ بالتضاد وانتهى بالتماثل والترادف، وقد نهض الفعل (استقرَّتْ) بوظيفة كشف الانزياح الماثل في تحويل حركة التاء إلى الكسر في الفعلين (استقلتِ، اطمأنتِ) فكان الانتقال أشبه بحركة التنقل والاستقرار التي تنتهي إليها دلالات العناصر اللغوية في البيت.

ومع انتهاء هذا النسق يخرج الشاعر من إطار العلاقة بالمرأة المحبوبة، إلا أنها تظل حاضرةً على المستوى اللغوي، فحدثيه عن الصحراء والناقة، يتيح له الاتكاء على الصيغ والعناصر اللغوية التي تحيل على المرأة.

ولما كانت القصيدة كلها مبنية على ضمير التأنيث الذي تحيل عليه (التاء المكسورة)، فإن اللغة هنا لم تعد سجلاً يختار منه الشاعر العناصر التي تلائم المعنى الذي يسعى إليه، أو تحقق بنية التوازي الموسيقي المتمثل في العروض، إن اللغة هنا تتحول إلى بنية حية تتحكم في سير الدلالات ويغدو التوازي العروضي شكلاً بسيطاً لتوازٍ أكثر تعقيداً، حين يسند الشاعر إلى بعض العناصر اللغوية وظيفة تحقيق الفعل، أي يجعلها مناط الفاعلية، ليصل إلى الفاعلية الكبرى وهي فاعلية الممدوح.

ولهذا فإننا نجد في القصيدة نمطاً من التوازي الثاوي في البنية العميقة، قوامه هذه العناصر وما أسند إليها من الفاعليات، ونحن إذا أردنا أن نختزل هذا التوازي إلى بنية بسيطة حصلنا على صورة نحوية تتكرر في جل أبيات القصيدة إن لم يكن في القصيدة بتمامها، ولعله من العسف أن نعزل هذه البنية عن المحيط الذي تتحرك فيه، غير أننا نود أن نشير إلى أن المسافة الفاصلة بين الشكل البسيط للبنية والشكل المركب هي المسافة التي تتحقق فيها الشعرية، إذ تمثل التحويرات بين البنيتين حركة للشكل اتجاهها من البنية العميقة إلى السطحية، وثمة حركة أخرى تعد الانزياحات التركيبية مسؤولة عنها ولعل ما قلناه يتضح أكثر إذا ما كشفنا عن الشكل البسيط للبنية التي تعد نواةً دلاليةً عملت أشكال الانزياح عنها على تحقيق الشعرية في هذه القصيدة، وذلك من خلال إنتاج الدلالات الزائدة، التي عملت على خلق بنية لغوية ينمو فيها المعنى، مع الاحتفاظ بالصورة النحوية التي تُرَدُّ إلى البنية العميقة، ولعل مفهوم الدلالة الزائدة مفهوم قديم، ألمت النظرية الشعرية القديمة بطرفٍ منه، ودرسته تحت عنوانات التطويل والحشو والتذييل. وقد نظرت إلى هذه الأصناف على أنها زوائد من الألفاظ، تزاد على المعنى، فلا يؤثر حذفها فيه، من هنا عرّفت التذييل بأنه «العبارة عن المعنى بألفاظٍ تزيد عليه»،[1] ويلاحظ من الشواهد التي اتكأت عليها النظرية أن التذييل أكثر ما

---

(١) ابن سنان: سر الفصاحة، ص٢١٩، وَ: ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ٣/ ٣٨٧

يكون في إيراد المترادفات التي تحيل عليها معانٍ متقاربةٌ. وهو بهذا المفهوم يقترب من التطويل، وهو «أن يعبَّر عن المعاني بألفاظٍ كثيرةٍ كل واحد منها يقوم مقام الآخر، فأي لفظٍ شئت من تلك الألفاظ حذفته وكان المعنى على حاله».[1]

ويُعدُّ مفهوم الحشو من أكثر المفاهيم قرباً من مفهوم الدلالة الزائدة، إذ هو «لفظ متميّز مخصوص»[2] خلا من الفائدة «وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً من القبول أحسن موقع، ومدركاً من الرضى أجزل حظٍ، ذاك لإفادته إياك، على مجيئه مجيء ما لا يعوّل في الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترقبها، والنافعة أتتك ولم تحتسبها».[3]

وقد درس ابن أبي الإصبع هذا المفهوم تحت مصطلح التمام، وسماه غيره التتميم والاعتراض، وجعله ضربين: ضرب في المعاني، وضرب في الألفاظ، «فالذي في المعاني هو تتميم المعنى، والذي في الألفاظ هو تتميم الوزن ... وهو على ضربين أيضاً: كلمة لا يفيد مجيئها إلا إقامة الوزن فقط، وأخرى تفيد مع إقامة الوزن ضرباً من المحاسن...».[4]

وتحت هذا النوع الأخير يدرج الحشو في هذه القصيدة إذ إن حذفه وإسقاطه، يقوّض المعنى جملةً، لهذا كان وجوده في القصيدة مناط الشعرية الحقة، وهو المسؤول الأول عن تنويع البنية البسيطة التي تتضح فيها نسقية اللغة الشعرية في هذه القصيدة، وتتضح هذه البنية بعد إسقاط الدلالات الزائدة على النحو الآتي:

---

(١) ابن سنان: سرّ الفصاحة، ص٢١٩

(٢) نفسه: ص٢١٩

(٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص١٤

(٤) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير: ١/ ١٢٩

نسق الإسناد	الانزياح
١٨- أعلام الهدى ← استقرت	
١٩- حبال الدين ← استمرت	
٢٠- أسباب الهدى ← أرثت	
٢١- الليالي ← علّت	
٢٢- المعالي ← صمّت	
٢٣- الأمور ← استظلت	
٢٤- سبل الجود ← تعفّت	
٢٥- خطوب الدهر ← ألوت	
٢٦- النعل ← زلت	
٢٧- ملمات الأمور ← ألمت	
٢٨- الأمور ← أظلت	
٢٩- ظلمات الرأي ← تجلت	
٣٠- جلابيب جور ← اضمحلّت	
٣١- القلوب ← ارجحنّت	
٣٢- الخطوب ← جلّت	
٣٣- الأيام ← تأبّت	
٣٤- شمل ندى ← مشتّت	خروج عن نمط الإسناد
٣٥- الأحداث ← تمنّت	
٣٦- أحشاء الدهر ← أجنّت	
٣٧- العلى ← أبنّت	
٣٨- أولى البيوت ← عنّت	
٣٩- الأحياء ← ذلت	
٤٠- تزل عليه ← وطأة المتثبت	خروج عن نمط الإسناد
٤١- أحلام الرجال ← خفّت	
٤٢- يدُ الأيام ← شلّت	
٤٣- دماء المحل ← طُلّت	
٤٤- لم نخشنَ ← اللّتيا والتي	خروج عن نمط الإسناد

إن لنا في التزام هذه البنية لدليلاً على أن ثمة قصديةٍ تحكم انتظام العناصر على الأقل في المستوى النحوي، وهو أيضاً دليل علىٍ وعي الشاعر بأنه فيما بين البنى المتماثلة على المستوى العميق والمتباينة على المستوى السطحي يتحقق المعنى، إن هذه البنية أقرب ما تكون إلى النموذج التجريدي الذي يبرز شبكة تقاطع الدوال والمدلولات، وعلائق بعضها ببعض، مما يسمح بالوصول إلى البنية النوعية للنص.(١) بوصفها العلاقة الجوهرية بين أجزائه.(٢) ولعل الخروج على هذه البنية أحياناً (ب٣٤، ٤٠، ٤٤) يمثل مظهراً آخر من مظاهر شعرية النص، لما يشتمل عليه من عناصر التنويع الصوتي والدلالي كما أن خروج الشاعر على النسق يوقف حال التوازي «ليغلق التركيب في وحدة بناء ودلالة وتأليف».(٣)

إن جميع التحويرات التي أصابت البنية فتبدت في أشكال متنوعة، تعضدها أشكال الجناس والطباق، ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نغفل البناء الاستعاري للقصيدة.

غير أن أحد أشكال الخروج عن النسق يدل دلالة عميقة على جرأة الشاعر في اقتحام عالم اللغة، وتتبدى هذه الجرأة في تحويل بعض العناصر اللغوية التي تتسم بالإبهام والافتقار إلى ما يحدد دلالتها وهي لفظ (التي) إلى عناصر تؤدي وظيفتين إحداهما دلالية والأخرى صوتية ، فاستقل العنصر اللغوي بدلالته، وتحوّل من الإبهام إلى التعدد واللانهائية في الدلالة. وقد ورد تركيب (اللتيا والتي) في شواهد الكتاب، وفي المسائل العضديات، وفيه دليل على حذف الصلة.(٤)

---

(١) ينظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٨٦

(٢) ينظر: ريديكر، هورست: الانعكاس والفعل، ص١

(٣) الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، ص٨٨

(٤) ينظر: سيبوية الكتاب، ٣٤٧/٢ وَ الفارسي، أبو علي: كتاب المسائل العضديات، ص٢٠٣

إن ما قلناه حول الانتظام التركيبي للعناصر يدل على أن ثمة انتظاماً يضبط توزيع الوحدات اللغوية، وهو بطبيعة الحال انتظام مكاني مغاير لنظام الوزن ذي الطبيعة الزمانية، من هنا كنا نؤكد أن طبقات النص كلها بدءاً من مستوى الصوت، ووصولاً إلى المقولات النحوية، والمجازات يمكن أن تتدرج في انتظام مركّب وفق مبدأ التناظر أو التدرج أو التناقض.(١)

---

(١)(٣٥٩)- ينظر: تودوروف، الشعرية، ص٦٤

الفصل الثالث

شعرية النفي والتكرار والجناس

أولاً ـ شعرية النفي:

١- حركة المعنى من خلال النفي

٢- النفي في مستوى التركيب

٣- وظائف النفي

٤- النفي والعلاقة بين النصوص

أ - حركة الثنائيات

ب - الشاعر والتراث

ثانياً - شعرية التكرار:

١- الشكل والبنية المضمرة

٢- التكرار وتماسك النسج

ثالثاً ـ شعرية الجناس:

١- الجناس واللغة

٢- الجناس وتوليد الدلالة

٣- الجناس وشعرية الاختلاف

أولاً - شعرية النفي:

١- حركة المعنى من خلال النفي:

تعد فكرة السلب فكرةً أساسيةً نهضت بها الفلسفة الحديثة، منذ أن رفع لواءَها بيكون(١٦٢٦م) وَديكارت (١٦٥٠م)،[١] وقد مثلت أساس المنطق الديالكتيكي الذي ظهر بعد عام ١٨٠٢م،[٢] على يد هيغل الذي تأثر بأفلاطون،[٣] فالسلب عند هيغل هو الوسيط للانتقال من الوجود إلى العدم.[٤]

غير أننا لن ندخل إلى هذه الفكرة من مدخلٍ فلسفيٍ، إذ إن هذا المدخل سيفضي بنا إلى قضايا وجودية قد تعدل بنا عن القصد، إذ من غير المنصف أن نعتمد مقولات الفلسفة في الوقت الذي توفر فيه اللغة مقولاتٍ تقرب إلى حدٍ كبيرٍ من مقولاتِ البلاغة، في تصديها للاستخدام الشعري للكلام في هذا الباب، فقد شغلت قضية السلب البلاغيين العرب، منذ أن وعَوا الفارق بين الكلام المثبت والمنفي،[٥] وعبروا عنها من خلال مسائل النفي والإثبات.[٦]

---

(١) ينظر: أمين، أحمد وَ محمود، زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١/ ٤٩

(٢) ينظر: هيبولت، جان: ماركس وهيغل، تر: جورج صدقني، وزارة الثقافة- دمشق، ص١٢

(٣) ينظر: إمام، إمام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، دار التنوير- بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص٥٩و١٦

(٤) سارتر، جان بول: الوجود والعدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب - بيروت - ط١، ١٩٦٦، ص٧٢ ــ ٧٣

(٥) ينظر: ابن جعفر: نقد النثر، ص٤٢و٤٧

(٦) ينظر: ابن فارس، الصاحبي: ص٤٣٥ وَ ٤٥٥ وَ: ابن جني، الخصائص: ٣/ ٢٤١ وَ ٣/٢٦٩ وَ: العسكري: كتاب الصناعتين: ص ٤٥٦ وَ: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص/٦٩٥

غير أن النفي عند أبي تمام يتجاوز كونه إيجاباً للمعنى أو سلباً له، إذ يتحول إلى مبدأٍ شعريٍ يتحكم في مسار الدلالة، أي إنه يتحول إلى بنيةٍ تشغل طبقةً من طبقات النص، وتتحكم بأشكال التوازي، ولاسيما حين يُبنى النص على ثنائية كثنائية الموت/ الحياة التي نلمسها في رثاء أبي تمام.

وعلى الرغم من أن التوازي كان المبدأ الفني المتحكم في مراثيه، من خلال آلية التضاد المبني على الطباق، فإنه في المديح مبني على المقابلة بين المعاني، مما يجعل المطابقة عقلية في المديح، ولاسيما أن ثنائية الشرك/ الإسلام هي الثنائية التي نسج عليها أغلب مدائحه، إذ كان ممدوحوه من علية القوم، فهم إما خلفاء، أو قادة، أو ولاة، وتبرز هذه الثنائية في مديحه الخلفاء والقادة، إذ يجعل حروبهم من أجل الدفاع عن جرثومة الدين، وليست شعرية أبي تمام كامنةً في معانيه، بقدْر ما هي كامنة في الطرق والمسالك التي سلكها إلى تلك المعاني، ولهذا فقد علقت شبهة الغموض والتعقيد بشعره، لأن مدخله إلى المعنى لغوي، ونحن نقرأ في نص المديح نصين لا نصاً واحداً، إذْ يسلك في إثبات صفات الممدوح طريقين؛ إحداهما إثبات المعنى، والأخرى نفيه، وهنا يبدو النفي أساسياً في مديحه.

إذ يتحول النفي إلى عنصر شعري يتم من خلاله توليد المعنى، عندما يستحضر النفي إلى النص العنصر الغائب، وهو المعني بالدلالة، إذْ إنّ النسيج اللفظي يشتمل على عناصر لغوية غير مقصودة بالدلالة، لذا فإن سلبها هو مستقر الدلالة.

والنفي بهذا لا يخرج عن سبيل التضاد، غير أنه يظهر أحد الضدين ويخفي الآخر، فالنسيج اللغوي يبرز العنصر الذي به يزداد الضد وضوحاً وجلاءً، في الوقت الذي يغيب فيه المعنى المقصود، أو لنقل إن المعنى يُسفِر من غير مظنته، والفكرة تولد من غير معدنها، وبهذا تعمل اللغة في اتجاه

مخالف للقصدية، ويسير النص في حركتين متضادتين قوامهما النفي والإثبات يقول أبو تمام:(١)

١- ما على الوُسَّجِ الرَّواتكِ من عَتْـــــــب إذا مـــا أتـــتْ أبـــا أيُّـــوبِ

٢- حُـــوَّلٌ لا فعالـــهُ مرتـــعُ الـــذَّ مٌ ولا عِرضـــهُ مُـــراحُ العيـــوبِ

٣- لا مُعَنًّى بِكُلِّ شـــيءٍ ولا كـــلُّ عَجِيـــبٍ فـــي عَيْنِـــهِ بعجيـــبِ

٤- ليس يعرى من حُلَّةٍ من طـــرازِ الـــــمدحِ من تـــاجرٍ بهـــا مُـــستثيب

٥- لا كَمُصفيهِمُ إذا حَضَروا الـــوُدَّ ولاحٍ قُـــــــضبانهم بالمغيـــــــبِ

إن نزع النفي من الأبيات السابقة يقوّض المعنى ومن ثمَّ النص، إذ تتحول الأضداد إلى بدائل قادرة على خلق الفكرة، وتمتلك قدرة انزياحية مصدرها ذلك العامل اللساني الذي لا وجود له في الطبيعة وهو عامل النفي،(٢) فقد شحنت العلامات بفضل النفي بمدلولات أضدادها، وأدت وظيفتها الدلالية، مما فتح للمعنى مساربَ جديدةً متنوعةً، وبإسناد وظيفة الضد للعلامة يتحقق تغريب العلامة عن ذاتها فتتحول من مستوى المادة إلى الأداة، وعند هذا المستوى يولدُ نصٌ موازٍ هو في حقيقة أمره نص منفيٌّ، يسير في اتجاه مغايرٍ للنص الذي نحن بإزائه، تنتهي دلالاته جميعاً إلى النص الأصل، وليس معنى ذلك أننا بإزاء تعددية في النصوص، إن ما نعنيه في هذا الموضع أن للنص طبقات، تكشف كل طبقة عن معناه ذي الأبعاد المتعددة، وهنا يمثل النفي، نفي المعنى، طبقةً من طبقات هذا المعنى، ولاسيما إذا كان النفي بنيةً مهيمنةً في النص، فإننا نستطيع الكلام حينئذٍ على نصٍ منفيٍ؛ فالدوال: عتب/ الذم / العيوب / معنّىً / عجيب /

---

(١) الديوان: ١/١٢٠ وما بعدها، الوُسّج: جمع واسج، والوسيج ضرب من سير الإبل والنعام وكذا الرتْك، والحوّل: يقال: رجلٌ حُوَّلٌ قُلَّب: إذا وصف بالحزم وجودة الرأي، كأنه يقلب الأمور ويحتال إذا وقع فيها. ينظر شرح التبريزي، الديوان:١/ ١٠٦ وَ: القاموس المحيط: مادة(و س ج) وَ(ر ت ك) وَ(ق ل ب)

(٢) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص١٨٣

يعرى / مصفيهم / لاحٍ قضبانهم / لا تحيل على مدلولاتها، وإنما تنفيها، بفضل ما توفره اللغة من قدرة على تحويل المدلولات إلى أضدادها، بامتلاكها ذاك العنصر الذي يعد وجوده جزءاً أساسياً في المدلول الجديد.

٢- النفي في مستوى التركيب:

إن أكثر الملامح أهميةً في نصٍ من النصوص، هي الملامح التي يؤكد بها غيريته،[١] [٩] وما من عاملٍ يؤكد غيرية النص الأدبي كما يؤكدها النفي، إذْ إن بنية النفي تشكل نواةً لمعنىً يسير بعكس اتجاه الدلالات الظاهرية، وهو إذْ يسند إلى الدوال مدلولات أضدادها، يستحضر جميع البدائل التي تنتمي إلى المستوى الاستبدالي لتدخل في نسيج المستوى التأليفي، فيغدو النفي بذلك موقفاً من اللغة، بالإضافة إلى كونه موقفاً من المعنى، الذي يبدو قوةً تحاول إخضاع قوىً أخرى، من خلال قدرته على الدخول في نظام، فيستوعب بذلك أكبر عددٍ من العناصر، إلى حدٍّ يبدو معه المعنى وكأنه يحيط بكل شيءٍ في الكون الدلالي.[٢] من هنا تميز الشعر من غيره من فنون القول بامتلاكه درجة أعلى من التنظيم.[٣]

ولهذا فإن نظام النفي يشكل نسقاً لغوياً يوجه مسار الدلالات، بما فيها الدلالات الضدية. وقد يتحول النفي من عنصر شعري متفاوت البروز في نصوص أبي تمام، إلى قانون جمالي يحكم مسار المعنى، وذلك حين يتجاوز ما يتيحه المستوى النحوي من إمكانات توليد المعاني، إلى المستوى الدلالي الذي يفتح النص على فضاء يزخر بالبدائل النحوية والدلالية، ولا يتسنى لنا الكشف عن بنية النفي، إلا إذا قرأنا النص وفق آليات النفي والإثبات.

---

(١) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص١٩١

(٢) ينظر: كلر، الشعرية البنيوية، ص ٢٦٦

(٣) ينظر: عبد الله، حسن: اللغة الفنية، ص١٣٢ والرأي لوينفريد نوفتني. ولهذا عدّ بريك العمل الشعري خطاباً «زائد الانبناء» وهو أكثر نسقيةً من اللغة العملية ينظر: تودوروف: نقد النقد، ص٢٦

إذْ يبدأ أبو تمام قصيدته التي مدح بها خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني بالوقوف على دار ماوية بصيغةٍ من صيغ الإثبات، متوسلاً ببعض أدوات التحقيق والتوكيد:(١)

لقد أخذت مــن دارِ ماويَّــةَ الحقــبُ   أنُحلُ المغَاني للبلــى هــي أمْ نَهــبُ؟

فظاهر الدلالة تحقيق وإثبات، وباطنها سلبٌ ونفي، وفاعلية السلب والنفي مرتبطة بفكرة الزمن التي تتجسد في الطلل، وتظهر جدلية السؤال والإعجام، محوراً دلالياً بارزاً في الطلل،(٢) وهو القائل في أحد مطالعه:(٣)

إذا انصرفَ المحزونُ قدْ فــلَّ صَــبرَه   سُــؤالُ المغــاني فالبكــاءُ لـــهُ ردُّ

إذ ينطوي السؤال على إحساس بوجود حركتين تمثل إحداهما نفياً للأخرى؛ ويمثل الطلل فيه عنصر الثبات أمام عوامل الزمن التي تنزع إلى سلب المغاني وجهها الناضر، مما يعني أن النفي يبدأ في مستوى دلالي قبل أن يتحول إلى بنية نحوية، ولا يتسنى لعناصر السلب والإثبات أن تجتمع إلا في بنيةٍ كبنية الطلل، إذ يمثل لقاءً بين عنصري المكان والزمان.

هكذا تبدأ الدلالات المنفية في حاضر الطلل بالظهور، ويكشف النص من خلال إشارة لغوية (وعهدي بها) أن كل ما يجيء من دلالات إنما هو حاضر في النص، غائب عن الطلل، وعند هذا المستوى يتم «تجاوز تنافر المدلولات عن طريق تجاذب الدوال»،(٤) وتسير عمليات التدليل بعكس اتجاه دلالات الألفاظ:(٥)

١- وعهدي بها إذ ناقض العهــدِ بــدرُها   مُراحُ الهوى فيها ومسرحُهُ الخــصبُ

٢- مؤزَّرةٌ من صَنعةِ الوبل والنّــدى   بوشيٍ ولا وشيٌ، وعصبٍ ولا عَصبُ

---

(١) الديوان ١/ ١٧٧

(٢) ينظر: المصري، يسرية: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٣٥٤

(٣) ينظر: الديوان ٢/ ٨٠

(٤) جوليا كريستيفا: علم النص، ص٥٤

(٥) الديوان: ١/ ١٧٧ وما بعدها

٣- تحيّر في آرامها الحُسنُ فاغتــدتْ		قرارةَ من يُصبي ونُجعةَ مــن يــصبو

٤- سواكنُ في برٍّ كما سكنَ الدُّمى		نوافرُ من سُوءٍ كما نفــرَ الــسربُ

٥- كواعبُ أترابٌ لغيــداءَ أصــبحتْ		وليس لها في الحسنِ شِكلٌ ولا تِــربُ

٦- لها منظرٌ قيدُ النَّواظرِ لم يــزل		يروحُ ويغدو في خُفارتِــه الحــبُّ

٧- يظلُّ سَراةُ القومِ مثنىً وموحداً		نــشاوى بعينيهــا كــأنَّهمُ شَــرْبُ

يعد الزمن عنصراً مهماً في الدلالة، وهو العنصر المسؤول عن عكس مسار الدلالة، إذْ إن هذه الدلالات التي يثبتها النص على المستوى اللفظي، يسلبها الزمن وينفيها على مستوى الدلالة، فبنية الطلل تنطوي على إحساس حادّ بالزمن،(١) ويستمر سلب الدلالات لتتحول فاعلية السلب إلى المكان، حين يخرج الشاعر من فكرة الطلل إلى فكرة الناقة التي عُدَّت من أشق الموضوعات وأكثرها تعقيداً في الشعر الجاهلي،(٢) والناقة في الشعر القديم بدت روحاً عاتيةً و«قوة من قوى الكون في عصفها تعصف الريح، وفي جريها يجري السراب»،(٣) يلقي عليها الشعراء ظلال مشاعرهم وأفكارهم، وبهذا فقد بدت مثقلةً بالأعباء، شاعرةً بتكاليف فكرة الاتصال ومشقتها،(٤) وهي الفكرة التي تسلب الناقة قوتها، وتقتات على شحمها، وتبري لحمها، حين تتجسد في المكان، فالمسافات التي تنتهبها الناقة تسلبها لونها:(٥)

جرى النَّجَدُ الأحوى عليــه فأصــبحتْ		من السيرِ وُرقاً وهي في نجــدها صــهبُ

---

(١) أشار عبده بدوي إلى مسألة إحساس أبي تمام بالزمن في كتابه: أبو تمام وقضية التجديد، ص٧٩

(٢) ينظر: ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١١٤

(٣) عبد البديع، لطفي: الشعر واللغة، ص٢٩

(٤) ينظر: ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ١١٥

(٥) الديوان: ١/ ١٨١، النجَد: العرق، الأحوى: الأسود، الورق: من صفات الإبل، وأصل ذلك أن يكون اللون يشبه ورق الشجر.

وعلاقة الجمل بالمكان عند أبي تمام علاقة جدلية، فالأرض تسلبه قوته بعد أن كان يسلبها نبتها، إذ يقول في قصيدة أخرى:[(١)]

رعته الفيافي بعدما كان حقبةً رعاها وماءُ الروض ينهلُ ساكبُهْ

فأضحى الفلا قد جَدَّ في بري نحضِهِ وكان زماناً قبلَ ذاكَ يلاعِبُهْ

ويبدأ النفي بالبروز على المستوى اللفظي ليغدو سلباً للدلالات السلبية[(٢)] في معرض المدح، فيتحقق بذلك معنى المدح عبر مروره بآليات النفي:[(٣)]

١- من البيض محجوبٌ عن السُّوءِ والخنا ولا تحجُبُ الأنواءَ من كفّهِ الحجبُ

٢- مصونُ المعالي لا يزيدُ أذالهُ ولا مزيدٌ ولا شريكٌ ولا الصُّلْبُ

٣- ولا مُرَّتا ذهل ولا الحِصنُ غالهُ ولا كفُّ شأويهِ عليٌّ ولا صَعبُ

٤- وما كان بين الهضبِ فرق وبينهم سوى أنهم زالوا ولم يزُلِ الهضبُ

٥- لهم نَسبٌ كالفجرِ ما فيهِ مَسلكٌ خَفِيٌّ ولا وادٍ عَنُودٌ ولا شِعبُ

٦- فياوشلَ الدنيا بشيبانَ لا تغِضْ ويا كوكبَ الدنيا بشيبانَ لا تَخْبُ

٧- فما دَبَّ إلا في بيوتهم النّدى ولم تَربُ إلا في حُجورهم الحربُ

٨- أُولاكَ بنو الأحسابِ لولا فعالهم دَرجْنَ فلم يوجَدْ لمكرُمَةٍ عَقبُ

٩- لهم يومُ ذي قار مضى وهو مُفردٌ وحيدٌ من الأشباهِ ليس لهُ صحبُ

١٠- هو المشهدُ الفصلُ الذي ما نجا به لِكسرى بنِ كِسرى لا سَنَامٌ ولا صُلْبُ

فالدلالة في: تحجب الأنواء من كفه الحجب/ يزيد أذاله .... الحصن غاله/ كفّ شأويه علي/ فيه مسلك خفيّ/ كوكب الدنيا يخبو/ دبّ الندى/ له

---

(١) الديوان: ١/ ٢٢٢، النحض: اللحم، ينظر: دراسة الدكتور مصطفى ناصف لعلاقة الناقة بالطريق في نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس – ط٢ ١٩٨١م، ص٩٤

(٢) يراجع ما قال ابن جني في الخصائص عن الإيجاب بطريق نفي النفي، ٣/ ٢٤١

(٣)الديوان: ١/ ١٨٢ وما بعدها

صحب/ نجا لكسرى سنام. ليست كامنة فيما تحمله الدوال من مدلولات، ولكن فيما سلب منها من دلالة، وتمّ تحويلها بطريق النفي إلى أضدادها، فغدا المعنى كامناً في الأضداد، وهي بطبيعة الحال عناصر غائبة، وهنا تكمن قدرة النفي على استدعاء المدلولات من دون دوالها، وسيلته في ذالك تحويل المدلولات الحاضرة في النص إلى دوال جديدة، تحيل على الأضداد، وتعمل على استدعائها، لتغدو مناط الدلالة.

ويتحول الممدوح نفسه إلى عامل نفي يدخل في علاقة تضاد مع أعداء الإسلام، ويتحول حديثه عن الحرب إلى حديثٍ متوتر عن الموت[١] وتنتقل محاور الدلالة إلى خصوم الممدوح، ويعمل النفي على سلب الصفات الظاهرة في النسيج اللفظي ليثبت أضدادها للممدوح:[٢]

١- ولمَّا رأى تُوفيلُ راياتك التي	**إذا ما اتلأبَّتْ لا يُقاومها الصُّلُبُ**
٢- تولى ولم يألُ الرَّدى في اتِّباعهِ	**كأنَّ الردى في قصدهِ هائمٌ صَبُّ**
٣- كأنّ بلاد الرومِ عُمَّتْ بصيحةٍ	**فضمَّتْ حَشاها أورغا وسْطها السَّقْبُ[٣]**
٤- غدا خائفاً يستنجدُ الكتْبَ مُذعِناً	**عليك فلا رُسلٌ ثُنتكَ ولا كُتْبُ**
٥- ومَرَّ ونارُ الكربِ تلفحُ قلبهُ	**وما الرَّوحُ إلا أنْ يخامِرهُ الكرْبُ[٤]**
٦- رددتَ أديمَ الغزوِ أملسَ بعدما	**غدا ولياليهِ وأيامُهُ جُرْبُ**

وتزداد الثنائية بروزاً، ممثلةً بضميري: هو/ أنت اللذين يحيلان على الممدوح وخصمه، وتبرز قيمه الضمائر بوصفها نوعاً تكثيفياً من البدائل،

(١) ينظر: بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد، ص٧٧

(٢) الديوان: ١/١٨٩ وما بعدها ، اتلأبت: تتابعت هزتها.

(٣) السقب: ولد الناقة، أي لما عقرها قوم ثمود فكان ذلك شؤماً عليهم

(٤) الرَّوْح: الفرح، يخامره: يخالطه، والمعنى: وما الروح للمسلمين إلا أن يخامر هذا العدو الكرب. ينظر: شرح التبريزي، الديوان: ١/ ١٩١

يعمل على تحقيق التماسك والتعالق من جهة، وتعميق المقابلة من جهة ثانية. فالدهر والحرب، عاملان من عوامل النفي، غير أن الممدوح، ومن ورائه جنده يجلون شدائد الدهر والحرب، بما أسبغه النفي عليهم من الصفات، ويتعالق النفي والتوازي من خلال آلية الحصر، ليحقق تماسكاً بين النسق المشتمل على وصف الممدوح، والنسق الذي يشكل ختام القصيدة، ويشتمل على نوع من دوران الكلام على ذاته، أي وصف الشعر بالشعر، ويتواشج المحوران من خلال الملامح التي تشكل الجوهر الفني لكل منهما:[1]

١- من المطريِّينَ الأُلى ليس ينجلي … بغيرهم للدَّهرِ صَرفٌ ولا لَزبُ

٢- وما اجتُليتْ بِكرٌ من الحربِ ناهدٌ … ولا ثَيِّبٌ إلا ومنهم لها خِطبُ

٣- جُعلتَ نِظامَ المكرُماتِ فلم تدُرْ … رحا سُودَدٍ إلا وأنتَ لها قُطبُ

٤- إذا افتخرتْ يوماً ربيعةُ أقبلتْ … مُجَنِّبَتَيْ مجدٍ وأنت لها قَلبُ

٥- هو المركبُ المُدني إلى كُلِّ سُودَدٍ … وعلياءَ إلا أنه المركبُ الصَّعبُ

٦- وسيارةٍ في الأرضِ ليس بنازحٍ … على وخدِها حَزنٌ سحيقٌ ولا سَهبُ

٧- عذارى قوافٍ كنتُ غيرَ مُدافعٍ … أبا عُذرِها لا ظُلمَ ذاكَ ولا غَصْبَ

٨- إذا أنشِدَتْ في القومِ ظَلَّتْ كأنَّها … مُسِرَّةُ كبرٍ أو تداخلها عُجْبُ

٩- مُفَصَّلَةٌ باللؤلؤِ المُنتقى لها … من الشِّعر إلا أنَّهُ اللؤلؤُ الرَّطْبُ

يظهر النفي وسيلةً فنيةً في الأبيات السابقة وقد يكون مكرراً: (ليس ينجلي للدهر صرف ولا لزب / ليس بنازحٍ على وخدها حزن ولا سهبُ / لا ظلم ذاك ولا غصب) أو مقترناً بالاستثناء: (وما اجتليت بكرٌ... إلا ومنهم لها خطب / لم تدر رحى سودد إلا وأنت لها قطبُ).

وقد يفارق الاستثناء النفيَ مشكلاً نسقاً قائماً بين بيتين:

---

(١) الديوان: ١/١٩٣

(.... إلا أنه المركب الصعب /.... إلا أنه اللؤلؤ الرطب) يقيمان نسقاً مع بيت عري من كل ذلك (النفي – الاستثناء) واستغنى بالشرط:

إذا افتخرتْ يومــاً ربيعــةُ أقبلــتْ مُجَنِّبَتَيْ مجـدٍ وأنــت لهــا قَلــبُ

إن هذا التعالق هو المسؤول الأول عن الوحدة الكلية للقصيدة، هذه الوحدة التي تجمع إليها محاور دلالية متنوعة، محققةً المبدأ الجمالي الأول المتمثل في سعي العقل الإنساني إلى إيجاد الوحدة في التنوع،[١] وهو المبدأ الذي تقوم عليه فكرة التوازي أصلاً.

٣- وظائف النفي :

إن فكرة السلب تغدو مبدأً فنياً حين يعرّض أبو تمام بخصوم الممدوح، بل تغدو محوراً تدور حوله الدلالات جميعاً، فيبدو التقابل بين طرفي الثنائية أكثر بروزاً وحدةً: [٢]

رآهُ العلـــجُ مُقتحمـــاً عليـــهِ كما اقتحمَ الفنــاء علــى الخلــودِ

فمرَّ ولو يُجــاري الــرِّيحَ خيلــتْ لديهِ الرِّيحُ ترسُــفُ فــي القيــودِ

شــهدتُ لقــد أوى الإســلامُ منــهُ غداتئــذٍ إلـــى رُكـــنٍ شـــديدِ

كـــأنَّ جهـــنمَ انــضمَّتْ علــيهمْ كلاهـــا غيـــرَ تبـــديلِ الجُلُـــودِ

إن هذه الفكرة نفسها – فكرة السلب – تتحول إلى فاعلية إيجابية حين يضعها أبو تمام في مسار جدلي يحلل مسألة النوال، وهو مسار لا نهائي من الناحية الدلالية:[٣]

فرِفـــدُكَ الزائِـــرَ مَجـــدٌ ولا كرفـــدِكَ الزَّائـــرَ للزَّائـــرِ

---

(١) ينظر: موسوعة نظرية الأدب مج٢، القسم الأول ص٧٦ والرأي لشيلر

(٢) الديوان: ٢/٣٧ وما بعدها

(٣) الديوان: ٢/ ١٦٣

ولا ينتهي هذا المسار إلا على وجه المبالغة:[١]

فنولَ حتىَّ لم يجد من يُنيلُهُ   وحاربَ حتى لم يجد من يحاربُهُ

وقد يعضد النفي شرط أو استثناء فيغدو أبعد في الدلالة على الصفات، ويفيد قصر الدلالة وضبطها

كقوله في مواضع متفرقة من الديوان:[٢]

لو أن دجلةَ لم تُحوجْ وصاحبها   أرضَ العراقينِ لم تُحفر بها القُلُبُ

لا نجمَ من معشر إلا وهمّتُهُ   عليك دائرةٌ يا أيُّها القُطُبُ

وما ضميري في ذكراكَ مُشتركٌ   ولا طريقي إلى جدواكَ مُنشعِبُ

وقوله:[٣]

ولا اشتدَّتِ الأيامُ إلا ألانها   أشمُّ شديد الوطءِ فوقَ الشدائدِ

وقوله:[٤]

ولكنني لم أحو وفراً مُجمعاً   فَفُزتُ بهِ إلا بشملٍ مُبدَّدِ

ولم تعطني الأيامُ نوماً مُسكَّناً   ألذُّ بهِ إلا بنومٍ مُشرَّدِ

وقد يكون النفي وسيلةً لتحقيق التضاد:[٥]

جلوتَ الدجى عن أذربيجانَ بعدما   تردَّتْ بلونٍ كالغمامةِ أربدِ

وكانت وليس الصُّبحُ فيها بأبيضٍ   فأمستْ وليس الليلُ فيها بأسودِ

---

(١) الديوان: ١/ ٢٢٧

(٢) الديوان: ١/ ٢٥٤ وما بعدها

(٣) الديوان: ٢/ ٧٢

(٤) الديوان: ٢/ ٢٣

(٥) الديوان: ٢/ ٢٩ ، الرُّبدة: لون يضرب إلى السواد على لون التراب

أو لإثبات المعنى من جهة ونقضه من جهة، فيكون أيضاً وسيلةً لتحقيق التضاد:[1]

جليدٌ على عتبِ الخطوبِ إذا التوت ... وليس على عتب الأخــلاء بالجلْــدِ

ويشكل النفي من الناحية التركيبية جزءاً من التوازي النحوي أحياناً، ويدخل في تركيب الصورة أحياناً، إذ يغدو مولد الشعرية في الصورة هو المغايرة والتضاد لا المشابهة.[2]

من هنا ميّز هوبكنس نوعين من الصور: أحدهما قائم على المشابهة، والآخر قائم على المغايرة،[3] ولهذا يصبح النفي أساسياً في الصورة، إذ تفقد بفقده جزءاً حيوياً من بنيتها:[4]

بيضٌ تدور عيونهنَّ إلــى الــصّبا ... فكــأنَّهُنَّ بهـــا يُــدرنَ كؤوســـا

وكأنمــــا أهـــدى شـــقائقه إلـــى ... وجنـــاتهِنَّ بهـــا أبـــو قابوســـا

قد أوتيت من كــلِّ شــيءٍ بهجــةً ... وَ دَدَاً وحُسناً في الــصبا مغموســا

لـــولا حـــداثتها وأنـــيَ لا أرى ... عَرشـــاً لهـــا لظننتُهـــا بِلقيـــسا

مما يجعلنا نؤكد أن أبا تمام لا يلجأ إلى استحضار أوجه التشاكل والتماثل في النسيج اللفظي وحسب، بل يتعمد الإشارة إلى أوجه التباين ونقاط الاختلاف، مما يجعل الصورة تحيط بالجوانب التي تؤلف بين العناصر، و يجعل المعنى أكثر دقةً ولطفاً، والدلالةَ أكثر تنوعاً وثراءً. ويغدو النفي عنصر الشعرية الذي يتحقق بنقض جوهر التخييل وهو المحاكاة؛ يقول أبو تمام:[5]

---

(١) الديوان: ٢/ ١١٥

(٢) ينظر: أبو ديب، في الشعرية ص٤٧

(٣) جاكبسون: قضايا الشعرية: ص٥٧

(٤) الديوان: ٢/ ٢٦٤

(٥)الديوان: ٣/ ٢٦١

بالمُــــــصعبيِّينَ الــــــذينَ كـــــأنَّهم آســـادُ أغيـــالٍ وجِـــنٌّ صــــريمِ
مثـــلُ البـــدورِ تُـــضيء إلا أنَّهـــا قد قُلِنــسَتْ مــن بيــضها بنجــومِ

ويفتح النفي باباً لاستقصاء المعاني الجزئية، مما يسمح بتنويع الدلالة بتنوع زاوية النظر إلى المعنى الواحد:[1]

لو عاينَ الأسدُ الــضرغامُ رؤيتــه ما ليمَ أن ظنَّ رُعبــاً أنـــهُ الأســدُ
شـــتانَ بينهمـــا فـــي كـــلِّ نازلـــةٍ نهجُ القضاءِ مُبــينٌ فيهمـــا جَــدَدُ
هـــذا علـــى كتِدَيـــهِ كـــل نازلـــةٍ تُخشى وذاك علـــى أكتـــادهِ اللِّبَــدُ

وقد يكون النفي وسيلةً لاستبعاد المعنى الحقيقي، وكشفاً وإعلاناً عن الطبيعة المجازية التي اكتسبتها العلامة في البنية:[2]

مؤزَّرةً من صَنعةِ الوبــلِ والنـــدى بِوشيٍ ولا وشيٌ، وعصب ولا عصبُ

وفي مدحه أبا دلف:[3]

فأنت لديه حاضـــرٌ غيـــرُ حاضـــرٍ جميعاً وعنه غائـــبٌ غيـــرُ غائـــبِ

فالمعنى يولده الطباق (حاضر/ غائب) ويثريه النفي (حاضر غير حاضر)، (غائب غير غائب) غير أن هذا النوع من النفي يخفي تكراراً في مستوى الاستبدال: وهذا متصل بما أشار إليه بعض الباحثين من أن التكرار هو القانون المتحكم بكل أشكال الكلام. [4]

حاضر غير حاضر ← حاضر / غائب
غائب غيـر غائـب ← غائب / حاضر

---

(١) الديوان: ٢/ ١٦
(٢) الديوان: ١/ ١٧٨
(٣) الديوان: ١/ ٢١٣
(٤) ينظر: عبد المطلب: محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٥٦

وهو يسمح للعنصر بالدخول في نوع من العلاقة مع ذاته، إذ يبدأ النفي من العنصر، ويصب فيه، مما يكسبه دلالاتٍ ما كانت لتكون لولا النفي الذي تتيحه البنية التركيبية، حين ترتبط الكلمات بعلاقات متواشجة، فتواتر الجمل الاسمية في بيت واحد، أو اندراج البيت في جملة اسمية كبرى تخلو من أي فعل، قد يسبب تفكك أجزاء المتتالية، وهنا يأتي دور الطباق والنفي الذي يحقق نوعاً من الثبات والتعالق، الذي يسمح بتحويل عناصر الشكل إلى عناصر من المعنى، وبخاصة حين تطفو على السطح اللغوي العناصر الغائبة، فيرتقي الطباق من مجرد كونه نوعاً من المقابلة اللغوية إلى ضربٍ من الرؤية الفنية للوجود، وطريقة في تنظيم الفكر، وتشكيل الوجود، والفن، واللغة، من هنا كنا نؤكد مع إليوت أنه «ليس للشاعر شخصية يعبر عنها، بل لديه أداة خاصة».[1] وهكذا يعطي الطباق والنفي الحق لجميع الأشياء والظواهر بالدخول في عالم الشعر، حتى تلك التي قد تستعصي على الاستجابة للغة الشعر.

وعلى هذا نستطيع أن نعدَّ النفي ضرباً من المقابلة بين المعاني، يؤسس لعلاقات التعارض، إذ تنهض الدلالة على مبدأي السلب والإيجاب، إذ يرمي الشاعر من ورائه إلى تحقيق التضاد، وعند هذا المستوى يتحول النفي من مبدأ عقلي إلى مبدأ شعري، وقانون جمالي بوساطة اللغة، من هنا جاز لنا أن نقول إنه باللغة، وباللغة وحدها يتم تحويل مبادئ العقل والطبيعة إلى قوانين جمالية تنتظم التجربة الإبداعية، إذ يتحول فيها المبدأ إلى طريقة خاصة في رؤية الوجود، وهذه الرؤية ما هي إلا انعكاس لطريقة انتظام علامات اللغة وفق قوانين اللغة ذاتها، التي تتحول بدورها إلى قوانين جمالية في الفن، وحين تدخل عنصراً مكوناً في الأدب أو في الشعر فإنها تغدو قوانينَ شعريةً خالصةً.

---

(١) ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، ص٢٤٣

وتأسيساً على ذلك نقول إن شعرية أبي تمام تسعى دائماً إلى تحويل القانون العقلي إلى نظام جمالي خالص بوساطة اللغة، حين يسلم للغة نفسها عملية إنتاج المعنى، بوصفه نشاطاً إنسانياً رمزياً[١] يكتسب العنصر فيه معناه من موضعه في البنية.[٢]

٤ – النفي والعلاقة بين النصوص:

أ– حركة الثنائيات:

اتضح لنا في ما فرط من القول أن تنوع المحاور الدلالية في نصوص أبي تمام سمة أساسية من سمات شعره، وهذا متصل في جوهره بسمة التنوع التي وسمت القصيدة العربية منذ امرئ القيس.[٣]

ويُعَدُّ التضاد مصدراً أساسياً من مصادر التنوع في شعر أبي تمام ولاسيما في قصائد المدح، إذ إن صورة الممدوح لا تتضح إلا بصورة أخرى تمثل الصورة النقيضة على ما بيّناه؛ وهي بطبيعة الحال صورة تشتمل على الدلالات المضادة لملامح صورة الممدوح.

وأبو تمام الذي مدح في جلّ قصائده المعتصم ، وقائدَه الأفشين، جعل من ممدوحيه طرفاً في ثنائية الشرك/ الإسلام، في مقابل الروم وأذنابهم. غير أننا نتساءل: هل حافظت العناصر الممثلة لأطراف الثنائية على مواقعها؛ أم أن ثمةَ تبديلاً أصاب العناصر، حتى غدا موقع العنصر انزياحاً في البنية ؟ وهل يصح أن ندعو نصاً ما انزياحاً عن نصٍ آخر؟

وإذا كان هذا صحيحاً فكيف يتاح للثنائيات أن تتحول إلى بنية من بنى الانزياح؟ وكيف يمكن لنصٍ من النصوص أن يحيل على نصٍ آخر أو ينفيه؟.

---

(١) ينظر: ناصف، نظرية المعنى، ص١٤٢

(٢) ينظر: تودوروف: نقد النقد، ص٩٤

(٣) ينظر ما قاله ابن قتيبة عن نهج القصيدة العربية: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر – دار المعارف، ١٩٦٦، ص ١/ ٧٤

في الحق أن «كل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملاً.

المحتمل هو إذن الجمع.... بين خطابين مختلفين ينعكس أحدهما (الخطاب الأدبي، الثاني) على الآخر الذي يكون له بمثابة المرآة، ويتطابق معه خارج كل اختلاف».[١]

إن هذا يحيلنا على علاقة الخطاب الشعري بالخطاب اللاشعري الكامن وراء النسيج اللفظي، وهذا بالتحديد ما يؤثر في حركة الثنائيات في نصوص المديح عند أبي تمام، إذ إن مدائحه تتقاطع باستمرار مع أحداث التاريخ،[٢] مما يعني إقحام عناصر غير أدبية في خطابٍ أدبي، غير أننا نتساءل عن أثر هذه العناصر في تحويل أطراف الثنائيات ضمن نصوص المديح.

ففي إحدى قصائد أبي تمام التي يمدح فيها المعتصمَ والأفشينَ، يشكل الفعل الماضي مرتكزاً أساسياً من مرتكزات النص، إذْ تغدو الدلالات التي يحيل عليها أداةً فنيةً تعمل على تطوير النص بصورة تراكمية. يقول أبو تمام في المطلع:[٣]

١- غدا المُلكُ معمورَ الحرا والمنازلِ ... مُنَوِّرَ وحْفِ الروضِ عذب المناهلِ

٢- بمعتصمٍ بـــالله أصــبحَ ملجــأً ... ومعتــصماً حِـــرزاً لكـــلِّ مُوائـــلِ

٣- لقد ألبس الله الإمـــام فـــضائلاً ... وتوتابعَ فيهـــا بـــاللُّهى والفواضـــلِ

٤- فأضحت عطاياهُ نوازعَ شُـــرَّداً ... تُسائلُ في الآفاق عن كـــلِّ ســـائلِ

يستبدل الشاعر بالوقوف على الأطلال والبكاء بالرسوم الدوارس، وقوفاً على المنازل المعمورة، وهو إذ يقف بالمغاني، ينفي وجود الطلل، ومن ثم ينتفي فعل الزمن التدميري.

---

(١) كريستيفا: علم النص، ص٤٦

(٢) ذكر القرطاجني عناية أبي تمام بالتاريخ. ينظر: منهاج البلغاء، ص٢١٩

(٣) الديوان: ٣/ ٧٩

وإن لنا في المطلع لإشارةً واضحةً على وجود زمنين: الزمن الماضي الذي سبق عصر الممدوح (المعتصم) وهو بطبيعة الحال غير حاضر في النص، وإن كان كامناً في نفس المنشئ، وزمن الممدوح الذي بسطت فيه الدعة ظلها ومدَّ الأمن سلطانه.

غير أن الأفعال الماضية لا تحيل على الزمن الماضي الذي يسبق الممدوح، ولكنها تشير إلى نقطة في الزمن الثاني هي بداية عهد الممدوح، ولذا نستطيع القول إنه ثمة زمنان حاضران في ذهن الشاعر، وهما يحكمان مجرى الدلالات في النص، وقد حصل نوع من تبديل المواقع في بنية هذا المطلع؛ فالوقوف ليس وقوفاً بالطلل؛ وهو من ثم لا يشتمل على نظرة استرجاعية تتجه إلى الماضي بما فيه من إشراق، بل إنها نظرة تتجه إلى الحاضر وما يبشر به في المستقبل الآتي، فحركة الزمن في هذا المطلع تمثل نوعاً من التضاد مع حركة الزمن في الطلل، وفي هذا نفي ورفض للوقوف على عتبة الماضي، لأن الحاضر في ظل الممدوح أبهج وأجمل.

والحق أن أبا تمام لا يكاد يخرج في مطالعه عن الوقوف بالأطلال، إلا في ما ندر من القصائد التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنسق التاريخي، وما يشتمل عليه من الوقائع التي كانت وراء تلك القصائد. فكل فعلٍ إذاً يشتمل على نفيٍ للدلالة خارج زمن الممدوح فقوله:

غدا المُلكُ معمورَ الحرا والمنـــازلِ　　　مُنَوِّرَ وحْفِ الروضِ عذبَ المناهلِ

يدل على أن الزمن السابق لم يشتمل على أيٍّ من هذ الدلالات التي ترتبط بالنعيم، وتحيل على الدعة وخفض العيش.

ويأتي ذكر الممدوح في البيت الثاني محدداً هذا الزمن، إذ يغدو الاسم مصدر إشعاعٍ دلاليٍ تنبثق منه الدلالات (ملجأ/ معتصَم/ حرز/ موائل) ويعمل الجناس في البيتين الثالث والرابع على توليد دلالات التفرد التي خُصّ بها الممدوح من (فضائل/ فواضل / تسائل / سائل). ويعمل

تركيب الجملة الاسمية والشرطية على إيقاف حركة الزمن في البيتين الخامس والسادس إذ تخرج فيهما الدلالة من زمن القصيدة إلى الزمن المطلق من القيد:(١)

مواهبُ جُدنَ الأرض حتـــى كأنَّمـــا ... أَلْخذنَ بآداب الـــسحابِ الهواطـــلِ

إذا كـــان فخـــراً للمُمَـــدَّحِ وصـــفُهُ ... بيومِ عِقابٍ أو نـــدىً منـــهُ هامـــلِ

وتعود حركة الزمن في البيت السابع من خلال جواب الشرط المقترن بدلالات التكثير:(٢)

فكم لحظـــةٍ أهـــديتها لابـــن نكبـــةٍ ... فأصـــبحَ منهـــا ذا عقـــابٍ ونائـــلِ

بينما يُعَدُّ الفعل (شهدت) في البيت التاسع عتبةً دلاليةً يظهر فيها عنصر جديد يشكل والممدوح ثنائيةً ائتلافيةً، ويغدو الخليفة والأفشين، طرفين يكتمل أحدهما في الآخر، وتعمل آليات الجناس والطباق على تحقيق التكامل، لتبرز الصورة النقيضة في بابك الخرمي الذي تعد صورته منبعاً لدلالات السلب والنفي. وهنا نجد أنفسنا أمام ثنائيةٍ طرفها الأول: الخليفة وقائده، وطرفها الثاني بابك الخرمي ومَن وراءه مِن أعداء الإسلام، وصورته في هذه القصيدة لا تختلف عن صورة منويل وتيوفيل، وغيرهما ممن مثلوا الطرف النقيض للممدوح في مدائح أبي تمام.

ومع ذكر بابك الخرّمي في البيت الثاني عشر تبدأ هذه الأطراف بالنمو، وتظهر العناصر نفسها التي يستخدمها أبو تمام في مدحه القواد والخلفاء، بعد تحويلها إلى أدوات شعرية، تنهض بوظيفةٍ جماليةٍ إلى جانب وظيفتها الإحالية؛ فالثغور، والجيوش، والجياد، والموت، وغبار المعارك، والسيوف، والرماح، والرايات....... عناصر يعيد أبو تمام تشكيلها، ومع

---

(١) الديوان: ٣/٨٠

(٢) الديوان: ٣/ ٨٠

إعادة التشكيل يولد معنىً جديد تتيحه العلاقات والوظائف الجديدة التي أسندت إلى هذه العناصر.[1]

٨- شَهِدتُ أميرَ المؤمنينَ شـــهادةً كثيرٌ ذَوُو تصديقها فـــي المحافــلِ

٩- لقد لبِس الأفشينُ قسطلةَ الــوغى مِحَشّاً بنصلِ السيفِ غيـــرَ مُواكـلِ

١٠- وسارت بهِ بينَ القنابلِ والقنا عـــزائمُ كانــت كالقنـــا والقنابـــلِ

١١- وجرَّدَ من آرائهِ حين أُضــرمتْ به الحربُ حدّاً مثلَ حَـدِّ المناصـلِ

١٢- رأى بابَكٌ منه التي لا شوى لها فَتُرجى سوى نَزعِ الشَّوى والمفاصِـلِ

١٣- تراه إلى الهيجاء أوّلَ راكبٍ وتحت صَـبير المـوتِ أوّلَ نـازلِ

١٤- تسربلَ سربالاً من الصّبر وارتــدى عليه بعضبٍ في الكريهـــةِ قاصِـلِ

١٥- وقد ظُلِّلَتْ عِقبانُ أعلامه ضُحىً بعِقبانِ طيرٍ فـــي الـدِّماءِ نواهــلِ

١٦- أقامت مع الراياتِ حتى كأنها من الجـيش إلا أنّهــا لــم تُقاتـلِ

١٧- فلمَّا رآهُ الخُرَّمِيُّـونَ والقنـــا بوبـــلٍ أعاليــهِ مُغيــثَ الأســـافِلِ

تغيب صورة الخليفة في هذه الأبيات، إذ يتحول من موضوع للنص إلى متلقٍ له لحظة ذكر اسمه في سياق النداء (شهدت أمير المؤمنين)، وتتنوع وسائل اللغة في إبراز ملامح هذه الصورة ما بين جناس وتكرار وطباق. ومع أن صورة القائد تبرز في هذه الأبيات إلا أن صورة الخلفية لا تغيب، فهما حاضران، متلقيان في آنٍ معاً. وهنا تستقطب صورة القائد كل دلالات الشدة والبأس، وحسن التصرف في الأزمات، بينما تهيمن صيغ الفعل الماضي على صدور الأبيات، وبُنى الوصف من خبر ونعت وحال على أعجازها، قائمةً على نسقٍ من التوازي، تُعَدُّ فيه التحويرات التي أصابت المستوى السطحي انزياحاً عن هذا النسق.

(١) الديوان: ٣/ ٨٠ وما بعدها

وتتحول مركزية الدلالة في صورة الأفشين إلى ثنائية تقابلية بين الأفشين والخرّمي، إذ تتتابع مجموعة من الأفعال الماضية التي تحيل على تتابع الأحداث:(١)

رأوا منه ليثاً فابــذعَرّتْ حُمــاتهُمْ	وقد حَكمتْ فيــه حُمــاةُ العوامــلِ
عشيّةَ صــدَّ البــابكِيُّ عــن القنــا	صُدُودَ المقالي لا صدودَ المُجامــلِ
تَحَذَّرَ من لهبيــهِ يرجــو غنيمــةً	بــساحةِ لا الــواني ولا المُتخــاذلِ
فكان كشاةِ الرَّمل قيّــضهُ الــرّدى	لقانِصه من قَبــلِ نَــصبِ الحبائــلِ
وفي سنةٍ قد أنفدَ الــدّهرُ عُظمهــا	فلم يُرجَ منها مُفــرجٌ دونَ قابــلِ
فكانت كناب شارفِ السِّنِّ طَرَّقــتْ	بسقبٍ وكانت فــي مَخيلــةِ حائــلِ
وعاذَ بــإطرافِ المعاقِــل مُعــصِماً	وأنــسِيَ أنَّ الله فــوق المعاقــلِ
فولّى وما أبقى الرَّدى من حُماتِــه	له غيرَ أســآرِ الرِّمــاحِ الــذَّوابلِ
أما وأبيهِ وهــو مــن لا أبــا لــهُ	يُعَدُّ لقد أمــسى مُــضيءَ المقاتِــلِ

تستقطب صورة الخرمي دلالات الهزيمة والفرار، بينما تستقطب صورة الأفشين دلالات القوة والنصر، على نحو ما رأينا في صورة تيوفيل أمام صورة أبي سعيد الثغري، ومن وراء ذلك تبرز ثنائية الشرك/ الإسلام(٢) ممثلة في: بابك/ الأفشين. وسنجد في قصيدة أخرى أن بابك والأفشين سيغدوان طرفاً مقابلاً للخليفة، إذ يتغير موقع الأطراف في الثنائيات، وتغدو ثنائية الشرك/ الإسلام ممثلةً في:

بابك والأفشين / الخليفة

---

(١) الديوان: ٣/ ٨٢ وما بعدها

(٢) ينظر: بدوي: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص٥١. وفيه إشارة إلى بروز مقوّم الإسلام في الفترة التي وجد فيها أبو تمام، واستمرت في المراحل المتأخرة وظهرت إلى جانبها ثنائية العرب/ الأعاجم .

وبأية حال فإن الفعل الماضي أتاح حرية التنقل والحركة في الزمن، وكانت ألفاظ الزمان وسيلة لإيقاف حركة التتابع الزمني التي أفادها الفعل الماضي، لتغدو وسيلةً لتنويع المعنى، إذ إن الوقوف على مسألة اليأس من النصر في أخرة من العام عزّز من قيمة النصر الذي حققه الأفشين، فكان طلوعاً للأمل بعد اليأس منه، ويأتي الفعل (ولّى) إيذاناً بالتحول عن صورة بابك لتظهر بعدها صورة الخليفة، وليبدأ نسق من الجمل الاسمية يظهر فيها نصر الأفشين جزءاً من انتصارات المعتصم المتلاحقة، وهي بدورها جزء من انتصارت الإسلام التي قيضها الله لأمة المسلمين.

فُتُــوحُ أميــرِ المُــؤمنينَ تفتَّحــتْ لهنَّ أزاهيــرُ الرُّبــا والخمائــلِ[١]

وما هو إلا الوحيُ أو حَدُّ مُرهــفٍ تُميلُ ظُبــاه أخــدعيْ كُــلِّ مائــلِ

فهذا دواءُ الدَّاءِ مــن كــلِّ عــالمٍ وهذا دواءُ الدَّاءِ من كُــلِّ جاهِــل

فيأيُّها النُّوَّامُ عــن رَيِّــق الهُــدى وقد جادكُمْ من ديمــةٍ بعــدَ وابــلِ

وتختفي كل الأطراف التي تحيل على الثنائية، لتبرز الثنائية في صورتها التجريدية في الزمن المتحرر من القيد بوساطة الجمل الاسمية التي تحيل على الثبات، لكونها مفرغةً من الحركة، إلا أن هذا لا يعني أنها مفرغة ن الزمن.[٢] غير أن الأفعال هنا تكتسب وظيفة إيقاف حركة المعنى وسيرورة الدلالة:

(تفتحت / تميل / جاءكم)

ليختتم الشاعر قصيدته بجملة اسمية مقيدة بالشرط الذي يختزل مسألة الخيارات المتاحة أمام أطراف القوة المؤيدة بالنصر الإلهي، وأطراف الضعف الممثلة في أعداء الإسلام:[٣]

هو الحقُّ إن تستيقظوا فيه تغنموا وإن تغفلوا فالسيفُ لــيس بغافِــل

---

(١) الديوان: ٣/ ٨٦

(٢) ينظر: المطلبي: مالك يوسف: الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٥٤

(٣) الديوان: ٣/ ٨٦

والذي نود أن نقف عنده هو أن ختام هذه القصيدة ما هو إلا مطلع لقصيدةٍ أخرى، ذكر فيها أبو تمام الأفشين، لتبدأ بعد ذلك عمليات تعديل الدلالة من خلال السلب والنفي، ليغدو النص الجديد نفياً كلياً للنص السابق، يتحقق عبر تعديل مسار الدلالات التي اشتمل عليه النسيج اللفظي للنص الأول، من هنا بدأ النص الثاني من حيث انتهى الأول، إذ ترك فيه فضاء الدلالة مفتوحاً على مسألة الاختيار، لذا فقد اشتمل مطلع النص الثاني على أمرين الأول تحديد الدلالة بالخيار الثاني وهو خيار القوة، قوة السيف، والثاني سلب بعض الدلالات التي استقطبتها صورة الأفشين، وهي الدلالة البارزة الممثلة في صورة الليث،(رأوا منه ليثاً...) وتعديل مسارها لتغدو عنصراً بارزاً في صورة الخليفة التي تظهر في مطلع النص الثاني، مما يعني أن أبا تمام تجاوز كل تقاليد الفن من مقدمات طللية وغزلية، إذ لم يجعل لكلامه بسطاً من النسيب وبادر إلى غرضه ابتداءً وهو ما يعرف بالوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب،[(١)] يقول أبو تمام:[(٢)]

الحــقُّ أبلــجُ والــسيوفُ عَــوارِ   فحذارِ مــن أســدِ العــرينِ حــذارِ

إن من أبرز سمات بنية المطلع التنوع، إذ إن الشاعر جمع في هذا المطلع تركيبين، قوامهما الجملة الاسمية، وتركيباً فعلياً قائماً على التحذير المؤكد، مما جعل هذا المطلع ذا وظيفة تنبيهية، ولاسيما أن التحذير تجاوز التجربة الجزئية ليغدو كل إنسان معنياً به.

وكنا قد تساءلنا عن آلية تحويل عناصر الخطاب اللاشعري إلى أدواتٍ فنيةً تنهض بوظيفةٍ جمالية في الخطاب الشعري؟ إن هذه القصيدة وقصائد أخرى كثيرة لأبي تمام تشهد انفتاح الأدب على التاريخ إذ يحدث اللقاء بين حقلين ظلت العلاقة بينهما وثيقة منذ أرسطو.[(٣)]

---

(١) ينظر: العمدة، ٢/ ٤٠٦

(٢) الديوان: ٢/ ١٩٨

(٣) ينظر:أرسطو: فن الشعر: تح: شكري عياد، ص٦٤

وبأية حال فإن هذه القصيدة ليست وثيقةً تاريخيةً، أي إننا لا نستطيع أن نعد الوقائع في هذا النص وقائع تاريخية، إذ إنها تحولت من مادة لعلم التاريخ إلى مادة يسند إليها الشاعر وظائفَ تغريبيةً، أي شعرية، فهي من ثَمَّ واقعة أدبية، وبتحولها من المادة إلى الأداة تخرج من حقل التاريخ، وتفقد وظيفة التحديد، التي يسندها إليها المؤرخ، لتنهض بوظيفة التغريب من خلال دخولها عنصراً شعرياً يشكل والوقائع الأخرى ظاهرةً أدبيةً احتفاليةً يكتسي فيها التاريخ سمةً شعريةً، مما يعني أننا أمام علاقات زمنية متنوعة؛ غير أن النص يعمل على تفكيك السلسلة التاريخية من جهة، واختزال الوقائع من جهة أخرى، وهنا يحدث تحول الواقعة من واقعة تاريخية إلى واقعة أدبية عن طريق الاختزال والتكثيف وإعادة التركيب.

فإذا كان الخطاب التاريخي يخلو من إشارات الإرسال المتمثلة في الضمير (أنت)،[١] فإن الشعر يمثل نمطاً من الخطاب تهيمن فيه إشارات التعبير، لما له من غنائية.

وإذا كان المدح يستلزم غياب إشارات المعبر، فإن هذا النوع من الإشارات يتركز في القسم الذاتي من مدائح أبي تمام، ويُعَدُّ حضور المخاطب المتلقي حضوراً للمعبِّر نفسه، غير أن هذه القصيدة تخلو من كلا النوعين من هذه الإشارات، ولعل الإشارات المهيمنة في هذا النص مرجعها الوقائع التاريخية المتنوعة، ولكنها تخفي وراءها حضوراً للمخاطب، إذ إن هذه الوقائع سيقت في معرض الحجاج والاستدلال، والتماس العذر للمعتصم في تقريبه الأفشين، وإعلاء منزلته من ناحية، وتسويغ مدحه في قصيدة سابقة من ناحية ثانية.

ويحقق ضمير الغائب العائد على الأفشين، نوعاً من السلك الذي ينظم معاني النص من أوله إلى آخره. غير أن الوقائع التاريخية التي تُسلك في الخطاب الأدبي تعد غير مكتملة جمالياً، لأنها تفتقر إلى التوظيف، وهي تبدو

---

(١) ينظر: بارت، رولان: هسهسة اللغة، ص١٩٦

بغير وظيفة إذا ما تم عزلها عن النص، أي إنها تغدو بنيةً تاريخيةً، ذلك أن الوظيفة في النص تمنحها أثراً تغريبياً، وفي الوقت نفسه تغدو صورة العلاقة بين المعتصم والأفشين ناقصةً دلالياً إذا ما تمّ عزلها عن هذه الوقائع، من هنا تتحقق وحدة النص الكلية، تحققها عناصر تنهض بوظيفة المعرفة والكشف، وهي العناصر الدلالية الواقعة في فلك العلاقة بين المعتصم والأفشين، وعناصر تسويغية، وهي العناصر الدلالية التي تستقطبها الوقائع التاريخية التي تحولت بفعل الاستخدام الخاص للغة إلى وقائع أدبية أي شعرية، فأخذت من ثمَّ شكلاً استعارياً من خلال توظيفها في عمليات القياس، ويغدو تنسيق هذ الوقائع محكوماً بقانونٍ جماليٍ، لا يراعي فيه الشاعر التسلسل الزمني بقدْر ما يراعي فيه قابلية الأحداث وقدرتها على إنتاج الدلالة، وبفقدان العنصر الزمني تخرج الأحداث من إطار التاريخ، لتفقد ارتباطاتها المنطقية بالسلسلة التاريخية كما يقدمها الخطاب التاريخي، ذلك أن الواقعة عندما تدخل في الخطاب التاريخي يكون المدلول مبعداً، أو يدخل المرجع في علاقة مباشرة مع الدال، إذ إنه خارج الخطاب لا وجود إلا للمرجع.(١)

وبعبارة أخرى فإن الواقع في التاريخ الموضوعي لم يكن قط سوى مدلول غير مصوغ ،(٢) وحين تتحول الواقعة إلى حلقة في سلسلة التاريخ فإنها تكتسب معنىً، لذا فإنه لا وجود لواقعة في ذاتها، إذ يجب البدء بإدخال معنى كي يكون هناك واقعة،(٣) غير أن هذه الوقائع قد دخلت الخطاب التاريخي بوصفها دوالاً لمدلولات تُعدُّ مجالاً لعمل المؤرخ، وما إن تدخل الواقعة التاريخية في الخطاب الأدبي حتى يحدث نوع من خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول، وتتحول الواقعة إلى دال يحيل على مدلول مختلف يتيحه السياق، ويتم اختزال المرجع في المدلول، وبتعبير آخر: إن الواقعة التاريخية تتحول إلى واقعة أدبية لتغيير يصيب العلاقة بين الدال والمدلول، إذْ يغدو حضور المدلول حضوراً يهيمن فيه على

---

(١) ينظر: بارت، هسهسة اللغة، ص٢٠٦

(٢) نفسه: ص٢٠٦

(٣) نفسه: ص٢٠٦

المرجع، الذي يغدو وجوداً مستقلاً يفصله عن الواقعة الأدبية مرحلتان، مرحلة الخطاب التاريخي، ومرحلة الخطاب الأدبي، إذا ما تجاهلنا خطاب الواقع الذي يمكن أن نعدهْ نسقاً من المدلولات غير المصوغة.

غير أن واقعة واحدةً تخطت الخطاب التاريخي، وانتقلت من الواقع إلى الخطاب الأدبي وهي حادثة قتل الأفشين، التي شكلت مركزاً استقطب جميع الوقائع الأخرى، وغدت الواقعة المهيمنة في النص، إذ برز فيها المرجع طرفاً رئيساً في بنية الدليل، فغدا وجوده خارج الخطاب مطابقاً لوجوده داخله.

وعلى الرغم من تعدد الوقائع التاريخية في النص فإنها تندرج كلها في وحدتين وظيفيتين تمثل إحداهما وظيفة الثقة، والأخرى تمثل وظيفة الغدر، ولذا فإن تعدد التمثيلات الجزئية للوحدات الوظيفية قد منح النص طابعاً ملحمياً، من هنا أمكننا القول إن الوظائف الأساسية وجهت مسار الدلالة، ووفرت نوعاً من الوحدة حالت دون تفكيك بنياته الأساسية القائمة في جوهرها على جملة من الوقائع، تخلو من الارتباط السببي لتحلُّلها من عنصر الزمن، مما يجعل ارتباطها مقتصراً على مستوى المدلولات التي اكتسبتها بفضل تحولها من موادَّ تاريخيةٍ إلى أدواتٍ شعريةٍ، تنهض بوظائف استدلالية وجمالية في آن معاً. من هنا عُدَّ الأدبُ نوعاً من السيمياء التضمينية، إذ إنه يقوم على نسقين من الإشارات يتشابكان على نحو مطرد، وذلك حين تصبح علامة الرسالة الأولى مدلولاً وليس دالاً في الرسالة الثانية.(١)

ولمعرفة آليات النفي والتعديل في هذا النص لابد لنا من الوقوف على الفئات الأساسية للغة في هذا النص، وهي تنحصر في ثلاث فئات:

١- نسق الإشارات الإحالية المتمثل في الضمائر.

٢- نسق أزمنة الأفعال المتمثل في الزمن الماضي.

٣-نسق الدلالات الحافة التي تولدها الجمل المتمّمة من خلال بنية الوصف.

---

(١) ينظر: بارت، هسهسة اللغة، ص١٩٧

ويتيح فحص النسيج اللغوي للنص الوقوف على تمفصلات دلالية نهضت بها بنيتان أتاح التناوب الداخلي بينهما القدرة على التحويل الداخلي للأنساق، وتتمثل هاتان البنيتان في التنبيه والغائية، إذ ينهض حرف النداء (يا) بوظيفة تنبيهية ضمن ما أطلق عليه ابن جني خلع الأدلة،[1] إذ إن سنوح حرف التنبيه يعني حضوراً لطرفي التنبيه (المتكلم/ المخاطب)، ويعد التنبيه تأسيساً لنسق من الأفعال الماضية تستحضر ماهية العلاقة بين المعتصم وقائده، وقد اشتمل هذا النسق على ثلاثة مفاصل غائية أتاحها الابتداء بـــ (حتى)، غير أن هذا الابتداء وإن كان نحوياً فإنه يشتمل على نوعٍ من إغلاق الدلالة، لذا فإننا سنعده عنصراً يحيل على انتهاء الغاية بحسب الوظيفة المسندة إليه في النص؛ ذلك أن حرف الابتداء (حتى) لا يظهر إلا في ختام الوقائع التاريخية التي تحولت بفعل الاستخدام الخاص للغة إلى وقائعَ أدبيةٍ، وتأسيساً على ذلك نستطيع أن نرى في النسق المؤسس على التنبيه ثلاث وقائعَ تاريخيةٍ افتتحت كل منها بجملة اسمية وختمت بحرف الابتداء الذي أفاد انتهاء الغاية. يقول أبو تمام:[2]

١- الحقُّ أبلجُ والسيوفُ عَوارِ	**فحذارِ من أسدِ العرينِ حذارِ**
٢- ملكٌ غدا جارَ الخلافةِ منكمُ	**واللهُ قد أوصى بحفظِ الجارِ**
٣- يا رُبَّ فِتنةِ أُمَّةٍ قد بَزَّها	**جَبَّارُها في طاعةِ الجَبَّارِ**
٤- جالتْ بِخيذرَ جولةَ المِقدارِ	**فأحلّهُ الطُّغيانُ دارَ بوارِ**
٥- كم نعمةٍ للهِ كانت عنده	**فكأنَّها في غُربةٍ وإسارِ**
٦- كسيت سبائبَ لومهِ فتضاءلتْ	**كتضاؤلِ الحسناءِ في الأطمارِ**
٧- موتورةٌ طلبَ الإلهُ بثأرها	**وكفى بربِّ الثأرِ مُدركَ ثارِ**

---

(١) ينظر: ابن جني، الخصائص: ٢/ ١٧٩

(٢) الديوان: ٢/ ١٩٨ وما بعدها، وقد عدّ ابن رشيق هذا الابتداء من الابتداءات الفخمة، ينظر: العمدة: ٢/ ٤٠٨

٨- صادى أميرَ المؤمنينَ بزِبــرجٍ في طَيِّهِ حُمَةُ الـشجاعِ الـضّاري

٩- مَكــراً بنـــى رُكنيـــهِ إلاَّ أنَّـــهُ وطدَ الأساسَ علـــى شـفِيرٍ هـــارِ

١٠- حتَّى إذا ما اللهُ شَقَّ ضَميرَهُ عن مُـستكِنِّ الكُفــرِ والإصــرارِ

١١- ونحا لهذا الدينِ شفرتهُ انثنى والحـــقُّ منـــهُ قـــاتِئُ الأظفـــارِ

١٢- هذا النَّبيُّ وكانَ صفوةَ ربِّـــهِ من بينِ بـــادٍ فـــي الأنـــامِ وقـــارِ

١٣- قد خصَّ من أهلِ النِّفاقِ عِصابَةً وهـــمُ أشـــدُّ أذىً مـــن الكفَّـــارِ

١٤- واختارَ من سعدٍ لعينِ بني أبـــي سَـــرحٍ لـــوحي اللهِ غيـــرَ خِيـــارِ

١٥- حتَّى استضاءَ بشُعلةِ الـسورِ التـــي رفعتْ له سَـــجْفاً عـــنِ الأســـرارِ

١٦- والهاشميُّونَ استقلَّتْ عِيرُهم مـــن كـــربلاء بأثقـــلِ الأوتـــارِ

١٧- فشفاهُمُ المختارُ منه ولم يكُنْ فـــي دينـــهِ المختـــارُ بالمُختـــارِ

١٨- حتَّى إذا انكشفتْ سـرائِرُه اغتـــدوا منـــه بـــراءَ الـــسمعِ والأبـــصارِ

تشتمل الأبيات السابقة على ثلاث وقائع تاريخية: تتصل الأولى بقضية الأفشين واصطفاء المعتصم له وتقريبه إياه، وقد وفّر انتهاء الغاية في البيت العاشر الخروج من هذه الواقعة إلى واقعة أخرى وجدت خارج الخطاب الأدبي وهي واقعة اختيار النبي صلى الله عليه وسلم «عصابةً من أهل النفاق منهم سعد بن أبي سرح وكان اختاره لكتابة وصية».(١)

وقد بدأت هذه الواقعة بالجملة الاسمية (هذا النبي...) وختمت بانتهاء الغاية (حتى استضاء...) مما أتاح خروجاً جديداً إلى واقعة أخرى ساقها الشاعر بطريق الاستدلال، وبنيت على النسق نفسه المبدوء بجملة اسمية (والهاشميون استقلت عيرهم...) وختمت بانتهاء الغاية (حتى إذا انكشفت..). ويلاحظ في بنية هذه الأبيات أنها تقوم على نوع من الجمل المتممة التي تتيح

---

(١) الديوان: شرح التبريزي، ٢/ ٢٠٠

توليد الدلالات الحافة، وعلى الرغم من أنها لا تصب في مقصدية النص بصورة مباشرة، إلا أن وجودها ضروري، إن هذا لا يعني بأية حال أنها بنيات غير دالة، ولاسيما أنها تنهض بوظيفة توفير الوسط الملائم الذي تنمو فيه الدلالات الأصلية، ولهذا فإنه لا يمكن حذفها، ومع أن حذفها يبدو ممكناً من الناحية التركيبية، غير أننا سنقع بعد ذلك على نص مغاير تختفي فيه أشكال انحراف الدلالة، ويغدو نمو النص خطياً سطحياً، بلا عمق ولا مركز، ولهذا فإن هذا النوع من الدلالات أشبه ما يكون بالحفر الذي يعمق بعض المواطن في النص متيحاً بذلك بروز المركز، ولذا فإن هذه الدلالات ليست ضرباً من الترف اللغوي، بقدر ما هي وظيفية تنهض بعبء تحفيز الدلالات الأساسية.

فثمة نوعان من العناصر اللغوية يتيحان توليد هذا النوع من الدلالات؛ الأول متمثل في آليات التجنيس والتكرار، والثاني يتمثل بإشارات التعبير (الضمائر). فقد استحكمت في القسم الأول من الأبيات بنية التماثل التي تبدت في التجنيس والتكرار (حذار/ الجار/ الجبار/ تضاؤل/ ثأر) فقوله (ملك غدا جار الخلافة منكم) مشحون بدلالة أساسية تنتمي إلى القصد، إلا أن عنصراً لغوياً في هذه الجملة شكل نواة جملةٍ جديدة، هذه الجملة الجديدة في حقيقة أمرها رسالة ثانية تمثل تحويراً لرسالة أولى مستمدة من الخطاب الديني، وهنا يبدأ تحول العلامة إلى دالٍ ينتمي مدلوله إلى النسق الجديد الذي وجد فيه، وبهذا يغدو المضمون الأول للجملة شكلاً لمضمون جديد من خلال عمل تحويلي يمارس نفسه ليس على الأفكار ولكن على الأشكال.[١]

إن توليد الدلالات الحافة عن طريق اختيار عنصر لغوي من الجملة الأولى، وتحويله إلى نواة دلالية في الجملة الثانية، يعد سمةً شعريةً بارزةً عند أبي تمام، وقد ألم النقاد القدماء بأطراف من هذه الظاهرة ولاسيما حين «يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقةً بمعنىً آخر في البيت

---

(١) ينظر: بارت: هسهسة اللغة، ص١٨٦

نفسه أو في قسيم منه» وهو ما عرف بالترديد،[1] وهو ما درسته النظرية الحديثة تحت عنوان التداخل بوصفه أحد طرق انتظام البنى في النص.[2]

إن هذه الآلية تتيح نوعاً من الربط الدلالي الذي يوفر تماسك أجزاء المتتاليات، وبهذا يتم التوليد الدائم للدوال «عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك والتشابك»،[3] إذ إننا نشهد في البيتين الثالث والرابع اختياراً لعنصر لغوي أتاح إنتاج دلالة زائدة (أمةٍ)، وذلك من خلال عود الضمير عليها (بزها/ جبارها)، فالعنصر لم يكرر بصورته الصوتية نفسها، وإنما تم استبداله بعنصر إحالي يشير إليه ويستحضره، غير أن هذه الدلالة التي أفرزتها البنية أدت وظيفة تأجيلٍ للدلالة الأصلية، إذ قام الوصف بوظيفة الاعتراض، نعني اعتراض مسار الدلالة وإرجائها، فالدال (فتنة) لم يكتمل دلالياً وما تزال وظيفته التي يؤديها في موقعه مفتقرةً إلى التحديد، ولا يأتي هذا التحديد إلا في البيت الرابع الذي اشتمل على الخبر المقصود، وقد حقق بوساطة الضمير المستتر في (جالت) ارتباطاً بالجملة السابقة، ومن خلال اختيار عنصر لغوي جديد هو الخبر عينه، فتشكلت دلالة جديدة (جالت/ جولة) ثم تولّت بعدئذٍ العلاقة السببية عبْء إتمام الدلالة من خلال تحويل المضمون في رسالة مستمدة من الخطاب الديني (دار البوار) إلى شكلٍ لمضمونٍ جديد يتناسب والسياق الذي وجد فيه. وبالآلية نفسها تم اختيار العلامة (نعمة) في البيت الخامس لتكون نواةً لمتتاليةٍ استغرقت أبياتاً ثلاثةً، تحقق فيها نوع من الوحدة والتماسك من خلال وحدة الضمير، مع الاحتفاظ بآلية تحويل العناصر اللغوية إلى نوىً تحرر الطاقة الدلالية للعناصر، وتتيح تشكيل الأنساق اللغوية، التي تيسرها أزمنة الأفعال الماضية، متيحةً العودة الدائمة إلى الواقعة التي تدور في فلكها الدلالات جميعاً (صادى/ بنى/ وطد) وتتولد الدلالات الحافة من

---

(١) ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٥٦٦

(٢) ينظر: المسدي، النقد والحداثة، ص٧٨

(٣) بارت: هسهسة اللغة، ص٨٩

خلال بنى الوصف (بزبرجٍ في طَيِّهِ حُمَةُ الشجاعِ الضّاري)، والاستدراك (إلا أنه وطدَ الأساسَ على شفِيرٍ هارٍ)، ومن خلال ما تنطوي عليه البنية الأخيرة من دلالات تحيل على الخطاب الديني.

إن هذه البنى تمارس نوعاً من التأجيل الدلالي، ليس بالمعنى الذي يشير إليه أصحاب التفكيك، ولكن بالمعنى الذي يحيل على نوع من الإبطاء الذي يوقف التسارع الزمني، الذي يولده تتابع الأفعال الماضية. وتتمثل على النحو الآتي:

اشتمل قوله: (هذا النبي....... قد خص من أهل النفاق.......) على بنى زائدة هي:

١- وكان صفوة ربه من بين بادٍ في الأنام وقارِ

٢- وهم أشد أذىً من الكفارِ

واشتملت البنية: (واختار من سعدٍ لعين بني أبي سرحٍ) على بنية زائدة هي: غير خيار .

بينما اشتملت الأبيات الثلاثة الأخيرة على بنىً قائمةٍ على ثلاثة أفعال:

(استقلت / شفاهم / اغتدوا)

وهي تشكل مفاصلَ دلاليةً مهمةً للواقعة التاريخية، وما جاء بينها من الدلالات ما هو إلا دفع لمسار المعنى باتجاه الواقعة الأساسية، وهذه الدلالات متولدة في البنى الآتية:

ولم يكن في دينه المختار بالمختار / انكشفت سرائره

من هنا تتضح سمات الدلالات الزائدة في أنها غير قابلة للاختزال، وأنها عصية على التصنيف في وحدات وظيفية، فهي تنهض بمهمة إثراء الدلالة، وممارسة التأجيل غير الدائم، فتغدو بذلك نصوصاً موازيةً للمتن. وتحرّر الطاقة التحويلية الكامنة في اللغة.

وعلى هذا النمط من الانتظام تمضي البنى في القصيدة، منتقلةً من الوقائع التاريخية، إلى الواقعة التي أنتجت هذا النص، أو على الأقل كانت وراءه.

ولا تظهر إشارات التعبير الخاصة بالمتكلم إلا في مواضع التنبيه، وصيغ الإنشاء الممثلة في النداء والأمر:[1]

٣٩- يا قابضاً يدَ آلِ كاوسَ عادِلاً	أتبِــعْ يميناً مِـنهُمُ بيسارِ
٤٠- ألحِقْ جبيناً دامياً رَمَّلتَهُ	بقفاً وصدراً خائناً بصدارِ
٤١- واعلمْ بأنَّكَ إنما تُلقيهِمُ	في بعض ما حفروا من الآبارِ

في هذه الأبيات يتم إنتاج الدلالة في بنية أساسية من خلال آليات الجناس والطباق والمقابلة، ويتيح بناؤها على نسق النداء والأمر نوعاً من التركيز لما فيه من قوة الإنجاز، ولاسيما أن إشارات الإرسال تعددت ما بين ضمير المخاطب مرة وضمير الغائب مرة، لتختفي بعد ذلك هذه الإشارات، لتحل محلها إشارات تفرزها الوقائع التاريخية:[2]

٤٢- لو لم يكدْ للسامريّ قبيلُهُ	ما خارَ عِجلُهُمُ بغيرِ خُوارِ
٤٣- وثمودُ لو لم يُدهِنوا في ربِّهم	لم تدمَ ناقتُه بسيفِ قُدَارِ
٤٤- ولقدْ شفى الأحشاءَ من بُرَحائها	أنْ صارَ بابكُ جارَ مازَيَّارِ
٤٥- ثانيهِ في كبدِ السماءِ ولم يَكُنْ	لاثنينِ ثانٍ إذْ هُما في الغارِ

إن الوقائع التي يستحضرها الشاعر تشتمل على مراجع تحيل عليها دوال تنتمي إلى محور الاستبدال، الذي مثل معجماً يختار منه الشاعر ما يتلاءم ومقاصده (خوار/ قدار/ مازيار/ الغار) وهنا تكتسب هذه الدوال قيمة دلالية وصوتية حين تنهض بوظيفتين، مما يجعلها مركز ثقل دلالي إلى جانب كونها مركز ثقل صوتي وموسيقي.

---

(١) الديوان: ٢/ ٢٠٦

(٢) الديوان: ٢/ ٢٠٦- ٢٠٧

غير أن التحول الأكبر الذي يحكم مسار الدلالات في النص أصاب أقطاب الثنائية، إذ إن صورة الخليفة غدت مفردةً بإزاء صورة الأفشين وبابك ومازيار، غير أن عنصراً جديداً يضاف إلى هذه الأطراف هو هارون الملقب بالواثق ولد المعتصم، إذ تبرز صورته بوصفها بديلاً للبطانة التي فسدت سرائرها، فتستقطب هذه الصورة دلالات المديح التي تشهد انزلاقاً من صورة الخليفة إلى صورة بديلة تمثل امتداداً له واستمراراً.

ومع بروز هذا العنصر تتحرر حركة الضمائر وتظهر بدائل العنصر الجديد:

(فتى بني العباس / القمر / نوء يُمْنٍ / سراج ليلٍ ونهار)

وتهيمن صيغ الجمل الاسمية، لتختفي الإشارات الدالة على الزمن الماضي، وتتجه الدلالة في نظرة استشرافية نحو المستقبل الذي سيكون في ظل الواثق امتداداً لعهد المعتصم:[1]

بفتى بني العباسِ والقمرِ الذي	**حَفَّتْهُ أنجمُ يعربٍ ونزار**
كرمُ العمومةِ والخئولةِ مَجَّهُ	**سلفا قُريشٍ فيهِ والأنصارِ**
هو نوءُ يُمنٍ فيهمُ وسعادةٍ	**وسراجُ ليلٍ فيهمُ ونهارِ**
فاقمعْ شياطينَ النفاقِ بمُهتدٍ	**ترضى البريَّةُ هديهُ والباري**
ليسيرَ في الآفاقِ سيرةَ رأفةٍ	**ويسوسها بسكينةٍ ووقارِ**
فالصينُ منظومٌ بأندلُسٍ إلى	**حيطانِ روميةٍ فمُلكِ ذمارِ**
ولقد عَلِمتُ بأنَّ ذلك مِعصَمٌ	**ما كنتَ تترُكُهُ بغيرِ سوارِ**
فالأرضُ دارٌ أقفرتْ ما لم يكنْ	**من هاشِمٍ رَبٌّ لِتلكَ الدارِ**
سورُ القُرانِ الغُرُّ فيكمْ أُنزِلتْ	**ولكمْ تُصاغُ محاسِنُ الأشعارِ**

---

(١) الديوان: ٢/ ٢٠٨

إن وحدة الرؤيا التي تنظم الماضي والحاضر والمستقبل حالت دون وقوع النص في فوضى الدلالات التي قد يؤدي إليها تعدد الأقطاب وتنوع الضمائر، إذ تغدو هذه الأبيات احتفالاً بالتاريخ، بدءاً بمجد العرب الأول، مروراً بمجد قريش وبني هاشم، وانتهاءً ببني العباس، إنها رؤية تاريخية لا تعترف بالزمن إلا حيث يكون المجد، فالمجد، هو صانع الزمن الأول، وهو الذي يلغي حدود المكان لتشمل كل ملك. وهنا يصل النص إلى مستقر الدلالة؛ إذ تتّحد الضمائر معاً (فيكم) لتحوّل تعددية الأطراف إلى مركز واحد تدور حوله دلالات ما قيل وما قد يقال من كلام الخالق والمخلوق.

ولعلنا نتساءل: ما صلة هذا النص بالنص الذي مدح فيه الطائي الأفشين؟ وهل كان النص الثاني محكوماً بالأول، أم أنه نوع من إعادة النظر في بعض القناعات التي سيّرت الدلالة في النص الأول؟

الحق أن تحلل الشاعر من بعض الأحكام التي أطلقها في نصٍ سابقٍ، لا يدل على أن النص الثاني تحرر من الأول، إذ إن محاولة نفي هذه الأحكام أو على الأقل تعديلها، أو تسويغها، تحيل على وجود علاقة بينهما، وهذه العلاقة تدل على أن النص الذي بين أيدينا كان بمنزلة إعادة نظر في نص سابق، فثمة تحوير أصاب الصورة من خلال تبديل مواقع الأطراف الأساسية في النص، أمام هويتين لعنصر واحد (الأفشين/ خيذر بن كاوس)، ومع ذلك فإن الهُوية الثانية تطلبت إجراء تعديل على العلاقة بين الدال والمدلول، فأعمال الأفشين البناءة لم تعد دالة على إخلاصه، وهنا يفقد الدال قدرته على الإحالة، ذلك أننا في النص الأول نجد العلاقة بين الدال والمدلول أقل اعتباطيةً لأنها تميل إلى الكنائية، مما يعني وجود رابط منطقي، يحتاج إلى عمل استدلالي للتوصّل فيه إلى المدلول، فهو استدلال لغوي.

أما في النص الثاني فقد تعرض المدلول لنوعٍ من الاستبدال، وهذا الاستبدال، مرتبط باستبدال القيم، فالنص ما هو إلا علاقات القيم، وبفضل هذا الاستبدال احتاج الوصول إلى المدلول الجديد إلى نوع من الاستدلال، غير أن

الاستدلال هنا استدلال تاريخي، وفي الوقت نفسه نجد أنفسنا في النص الثاني أمام عنصرين يحيلان على هوية واحدة (المعتصم/ الواثق)، فالتعديل هنا لم يطرأ على جوهر الدلالة، ولكن على مسارها .

إن هذا التحوير في العلاقات حرّر النص مما قد يلزمه بالوفاء لما كان قد قيل، غير أن هذا لا يعني البتة أن ثمة تناقضاً بين النصين، ولعلنا نتساءل ما الذي أنقذ النصين من الوقوع في التناقض؟

في الواقع أن مردّ ذلك إلى أمرين: اللغة والتاريخ؛ فقد ضمن التاريخ للنص قدرةً على تغيير مسار الدلالات، فتحولت علامات النص الأول إلى دوال لمدلولات جديدة، وتحوّل مضمون النص الأول بوصفه رسالة إلى شكلٍ لمضمونٍ جديد، وبهذا يكون النص الثاني قد وضع مصير التاريخ بين يدي اللغة،غير أن الواقعة الأساسية التي حفزت الدلالات في النص(قضية الأفشين) انتقلت بصورة مباشرة من الواقع الموضوعي إلى النص الأدبي قبل أن يقول التاريخ قولته فيها، أي إنها دخلت في الخطاب التاريخي بمرورها عبر النص الأدبي، وهذا يعني أن مصير التاريخ وضع مرةً أخرى ليس فقط بين يدي اللغة، ولكن بين يدي الأدب أيضاً .

ب- الشاعر والتراث:

ذكرنا فيما فرط من القول أن النفي في مستواه النحوي، شكل جانباً من المباحث البلاغية عند العرب القدماء، ضمن عنايتهم بمسائل السلب والإيجاب، والنفي والإثبات، وقد أشارت النظرية القديمة إشاراتٍ سريعةً إلى وجود ألفاظٍ ضامنةٍ لمعانيها في سلب تلك المعاني لا إثباتها،[1] مما يدل على أن النظريةً القديمةً وقفت بالنفي عند حدود دلالات التراكيب، أي إنها درسته في مستوى اللفظ (العلامة)، وفي مستوى الجملة (التركيب). غير أن النظرية الحديثة وسعت مفهوم النفي، وانتقلت به من مستوى العلاقة النصية،

---

(١) ينظر: ابن جني، الخصائص، ٣/ ٧٥

بين أجزاء النص الواحد، إلى مستوى العلاقة بين النصوص، وقد درسها أصحاب التناص ضمن ما عرف بحوارية النصوص، إذ نظروا إلى النص بوصفه تداخلاً نصياً، في فضائه تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.

أي إن النص إما أن يكون نفياً، أو إثباتاً لنص سابق، غير أننا سنتوسع في العلاقة ونتساءل: ألا يمكن لنص من النصوص أن يكون حواراً يجريه شاعر متأخر، مع شاعر متقدم، فيختزل ما أنتج بين عصريهما من نصوص، عندما يسائل معانيه التي أصبحت بفعل التقليد الشعري رموزاً يرثها اللاحق عن السابق، وكيف يمكن للنص المتأخر أن يتجاوز نفي النص السابق، أو إثباته، ليدخل معه في علاقة قوامها الأخذ والعطاء، فيكون ناتج النصين، نصاً جديداً ذا قيمٍ متعددةٍ، بما يجمعه في نسيجه من قيم الماضي وما تختزنه من معطيات عصرٍ من العصور، وقيم الحاضر بما تحيل عليه من معطيات حضارة من سماتها الغنى والتنوع. فالعلاقة لم تعد علاقة إلغاء وتحييد، ولكنها علاقة تطوير وإثراء، من هنا كانت علاقة الشاعر بالمتن الشعري الذي ورثه، لا تختلف عن علاقته باللغة التي يبدع بها، فهو حين يتسلم المعطى الشعري، فإنه يعمل على احترامه عملَه على تجاوزه، ويتصرف فيه تصرفاً تتيحه له قدرته على الإبداع، بالطريقة نفسها التي يتعامل بها مع اللغة،[1] إذ تسمح له بتحقيق التفرد والإبداع ضمن معاييرها وقوانينها، التي تضبط أشكال الخروج، وتميز الخروج المقبول جمالياً، من أشكال الخطأ.

إن ما ذكرناه يمس بطريقة أو بأخرى مسألة السرقات، التي كانت من أهم القضايا التي شغلت ذهن الناقد العربي القديم، وهي مسألة تتعلق بالدراسة التاريخية للمنابع الشعرية، أي إن الناقد القديم كان مسكوناً بهاجس البحث عن نَسب المعنى، إذ جعل وكده العودة بالمعنى إلى أصوله الأولى

---

(١) ينظر: الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٩٠

التي تفرع منها، من هنا صعد الآمدي بنسب البيت الذي قاله أبو تمام في مديح المعتصم:[١]

وقد ظُلِّلَتْ عِقْبانُ أعلامِه ضُحىً — بعِقْبان طَيْرٍ في الدِّماءِ نواهلِ

أقامَتْ مع الرَّاياتِ حتى كأنَّها — مِنَ الجَيش إلا أنها لم تقاتلِ

حتى وصل به إلى الأفوه الأودي، ماراً بأبي نواس، وحُميد بن ثور والنابغة الذبياني.[٢]

وقد عزا النقاد القدماء مسألة التشابه في المعاني إلى الأخذ والسلخ والاتباع، والسَرِقة، وإن كان بعضهم قد وعى أزمة الشعر المحدث الذي وجد نفسه بين لفظ قد ضُيّق مجاله، وحُظِر معظمه، ومعانٍ قد أُخِذَ عفوُها، وسُبِق إلى جيّدها.[٣]

من هنا أفرد الآمدي في موازنته باباً يتتبع فيه سرقات أبي تمام لمعاني السابقين، فوقف عند أبيات بأعيانها،هاديه في ذلك اللفظ أحياناً، والمعنى أحياناً أخرى. من ذلك أنه عَدّ قولَه:[٤]

أثَافٍ كالْخُدُودِ لُطِمْنَ حُزناً — ونُؤيٌ مِثلما انفَصَم السِّوَارُ

وكانتْ لَوْعَةٌ ثُمَّ اطمَأنَّتْ — كَذَاكَ لِكُلِّ سائِلَةٍ قَرَارُ

في السرقات، وذكر أنه أخذ الأول عن مرار الفقعسي،[٥] والثاني عن الفرزدق،[٦] وعَدَّ قوله في وصف الخمر:[٧]

أوْ دُرَّةٌ بيضَاءُ بِكْرٌ أُطْبِقَتْ — حَبَلاً على ياقُوتةٍ حمراءِ

---

(١) الديوان ٣/ ٨٢

(٢) ينظر الموازنة: ١/ ٥٨-٥٩

(٣) ينظر: الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٥٢

(٤) الديوان: ٢/ ١٥٣

(٥) ينظر: الموازنة، ١/ ٦٠ وَ ١/ ٨٣

(٦) ينظر: الموازنة: ١/ ٧٣

(٧) الديوان: ١/ ٣٢

في سرقاته من أبي نواس،[1] وغير ذلك كثير مما أفرد له الآمدي باباً مستقلاً في موازنته.وما يلاحظ في الشواهد التي جمعها الآمدي، أنها تنزع الأبيات التي تمثل جزءاً من معنىً أوسعَ يعمل النص على إنتاجه. ولعل النقاد فيما اشترطوه لحسن الأخذ يبيحون للشاعر أن يأخذ معاني من تقدّمه من الشعراء، على أن يخفي أخذه بحسن التلطف في الصنعة، فإن ظهر الأخذ دل على نقص الآلة، وضعف الصناعة.

وهذا الموقف النقدي يظهر جملةً من الأمور؛ أولها أن نظرة النقاد إلى علاقة الشاعر بتراثه تختزل العلاقة إلى السرقة، بما تحمله من الدلالات السلبية، كما أنها نظرة جزئية، تنحصر في حدود المعاني الجزئية التي تتصل في معظمها بالتشبيه والاستعارة.

ومن هذه المعاني معانٍ تتصل بالوقوف على الديار، والبكاء في الرسوم، وأخرى تتصل بمعاني الدمع والوجد، وما بينهما من علاقة، ومعاني العطاء والنوال، وغير ذلك مما أحصاه الآمدي وتتبع فيه سقطات أبي تمام وأغاليطه.

والأمر الثاني الذي يبرزه هذا الموقف أن من الشعراء من أخذ فظهر أخذه، ومنهم من أخذ فأحسن، وأضاف، فغدا أحق بالمعنى بما زاده عليه من لطيف الزيادة. ومع ذلك فإن الأخذ لم يتجاوز حدود البيت أو البيتين، أي إنه ظل رهيناً بالمعنى الجزئي، من هنا أمكننا القول إن نظرة الناقد الجزئية للعلاقة بين المعاني ناجمة عن نظرة المبدع إلى تراثه، إذ نظر إليه بوصفه مجموعةً من المعاني انتهت إليه في جملة ما وصله إليه من تراث السابقين، شأنها في ذلك شأن ألفاظ اللغة، وإن كان إبداعه في مجال الألفاظ مقتصراً على مسألة الاختيار، بينما كان اختراعه في المعاني أوسعَ باباً، وأبعدَ غايةً.

ونحن إذا وقفنا عند أحد المعاني التي صنفت في سرقات أبي تمام، ورصدنا أشكاله في ديوانه، لوقفنا على تنوع عظيم يسم أشكال ظهور المعنى،

---

(١) ينظر: الموازنة، ١/ ٦٠

أي إن المعنى يصبح جزءاً من تجربة الشاعر، ورؤيته الفنية، تتنوع أشكاله بتنوع العلاقات التي تربطه بأجزاء النص.

ومن هذه المعاني التي اتسمت بالتنوع ما ذكره أبو تمام في معنى الرحيل، وصلته بالموقف النفسي للشاعر، وهو معنى يتواتر ظهوره في نسيب أبي تمام. إذ يقول:(١)

قالوا الرَّحِيلُ فمــا شَــككْتُ بأنَّهــا نَفْسي عــن الــدُّنيا تُريــد رَحِــيلا

ويقول في قصيدة أخرى:(٢)

قالُوا: الرَّحِيلُ غَداً لا شَكَّ، قُلْتُ لَهُــمْ: اليومَ أيقَنْتُ أن اسمَ الحِمَــامِ غَــدُ

وقال في معنى البين وصلته بالموت:(٣)

لو حَارَ مُرتَــادُ المَنيَّــةِ لــم يُــرِدْ إلاَّ الفراقَ علــى النُّفــوسِ دَلــيلا

وقال في قصيدة أخرى:(٤)

كأنَّمَا البَــيْنُ مِــنْ إلحَاحِــهِ أبَــداً على النُّفُوسِ أخٌ للمَــوْتِ أوْ وَلَــدُ

وهو القائل:(٥)

أظَلَّــهُ البَــيْنُ حتَّــى إنَّــه رَجَــلٌ لوْ ماتَ مِنْ شُغْلِه بالبَيْن ما عَلِمَــا

وغير ذلك مما لو تتبعناه لعدلنا عن المراد، وما نود أن نقوله أن الآمدي وغيره من النقاد، غفلوا عن تنوع العلائق التي تحكم عناصر المعنى، فيتبدى في أشكال متنوعةٍ، أو إن ذلك - على الأقل - لم يكن مما يجذب

---

(١) الديوان: ٣/ ٦٦
(٢) الديوان: ٢/ ١٠
(٣) الديوان: ٣/ ٦٦
(٤) الديوان: ٢/ ١١
(٥) الديوان: ٣/ ١٦٦

انتباههم. فالمعنى الجزئي محكوم بنوعين من العلائق، الأول يربط بين عناصر المعنى، والثاني يربط المعنى بغيره من المعاني الجزئية التي يجمعه وإياها نص واحد، فيغدو المعنى بهذا المفهوم عنصراً نصياً يتسم بالمرونة والقدرة على التغير، بما يشتمل عليه من عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة.

– من هنا وجدت النظرية الحديثة أن دراسة العلاقة بين قصيدتين لشاعر واحد مفيدة،(١) بالدرجة نفسها التي تفيد فيها دراسة العلاقة بين قصيدتين لشاعرين، ينتمي كلٌّ منهما إلى عصرٍ مغايرٍ لعصر الآخر. ولعل علاقة الشاعر بتراثه تتجاوز أحياناً حدود المعنى الجزئي، لتغدو العلاقة نوعاً من مساءلة التراث، فيصبح ماضي النص جزءاً من معناه وقيمته،(٢) وهذا متصل بأنواع الحياة التي يحياها المعنى على مرّ الزمن، إذ إن المعاني التي تنمو بطريق التراكم، من شاعر لآخر، تصل إلى الشاعر المحدث وقد اجتازت العديد من التجارب الفنية، فحملت في طياتها ذلك النسيج المعقد الذي هو حصيلة علاقتها بماضيها. ولعلنا حين نقرأ نصاً لأبي تمام نستحضر بطريقة أو بأخرى من سبقه من الشعراء، ولعل زهيراً كان جزءاً من تجربة الطائي حين قال:(٣)

أجَلْ أيُّها الرَّبْعُ الذي خَـفَّ آهِلُـهْ	لقدْ أدركَتْ فيكَ النَّوَى ما تُحاوِلُـهْ
وقَفتُ وأحشَائي مَنَازِلُ لِلأسـى	به وهوَ قَفْرٌ قـد تَعَفَّـتْ مَنازِلُـهْ
أُسائلُكُمْ مـا بَالُـهُ حكَـمَ البِلَـى	عليـهِ وإلاَّ فـاتركُوني أُسـائِلُهْ
....	....
ولو لم يكُنْ في كَفِّهِ غيـرُ روُحِـهِ	لجَـادَ بِهـا فَلْيتَّـقِ اللهَ سَـائِلُهْ

(١) ينظر: تودوروف، الشعرية: ص٧٦

(٢) ينظر: ديتش، مناهج النقد الأدبي، ص٥١٠

(٣) الديوان: ٣/ ٢١

ويقول زهير بن أبي سلمى:[1]

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطلـه ... وعُرّي أفراس الصبا ورواحلُـهْ

لمن طللٌ كالوحي عافٍ منازلُـه ... عفا الرس منه فالرُسيس فعاقلُـهْ

....

تـراه إذا ما جئتـه متهلّلاً ... كأنك تعطيـه الـذي أنـت سائلُهْ

فالنص المحدث لا ينفي النص السابق، ولا يثبته، ولكنه يحاوره، من هنا كان التوسع في مفهوم العلاقة بين الشاعر وتراثه، رغبةً في تجاوز النظرة الجزئية، التي تكونت من خلال معايشته ومعاينته لنصوص تراثه، فتحولت معاني السابقين إلى مادةٍ، شأنها شأن ألفاظ اللغة، تنتظر أن تدخل في تجاربَ إبداعيةٍ متجددةٍ.

وعلى هذا كنا نقرأ في قصيدة أبي تمام التي مدح بها الحسن بن وهب نصاً آخر، يوازي المتن، ويحيل أحدهما على الآخر في حركة دائبة تمنح النص القدرة على التفاعل مع نصٍ يفصله عنه زمن طويل، يقول أبو تمام :[2]

١ - ليسَ الوقُوفُ بِكُفْءِ شَوقِكَ فانزلِ ... تَبْلُلْ غَلِيلاً بالدُّمُوعِ فَتُبْلِلِ

٢ - فلعَلَّ عَبْرَةَ سَاعةٍ أذرَيْتَهـا ... تَشْفِيكَ من إربابِ وَجْدٍ مُحْولِ

٣ - ولقد سلوتَ لو انَّ داراً لم تَلُحْ ... وحلُمْتَ لو أنَّ الهوى لم يَجْهَلِ

٤ - ولَطَالَما أمسَى فُؤَادُكَ مَنْزِلاً ... ومَحِلَّـةً لِظِبـاءِ ذَاكَ المنـزِلِ

٥ - إذْ فيهِ مِثْلُ المُطْفِلِ الظَّمْأى الحَشَا ... رَعتِ الخَريفَ وما القَتُولُ بِمُطْفِلِ

٦ - إني امرؤٌ أسِمُ الصَّبابَةَ وَسْمَها ... فتَغَزَّلي أبَداً بِغَيْرِ المُغْزِلِ

---

(١) ابن أبي سلمى، زهير: ديوانه، صنعة الأعلم الشنتمري، تح: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط٣، ١٩٨٠م ، ص٤٥ وما بعدها

(٢) الديوان: ٣/ ٣٢-٣٣

إن هذا الموقف الشعري لا يختلف في ظاهره عن موقف الشاعر القديم، ولاسيما إذا كان هذا الشاعر أول من وقف وبكى، نعني بذلك امرأ القيس... فهو القائل:[1]

١- قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ	بسقطِ اللوى بين الدخول فحوملِ
٢- وإن شفائي عبرةً إن سفحتها	فهل عند رسم دارسٍ من معوّلِ
٣- كدينك من أم الحويرث قبلها	وجارتها أم الرباب بمأسلِ
٤- فمثلَك حبلى قد طرقت ومرضعاً	فألهيتها عن ذي تمائم مُغيَلِ
٥- أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنك مهما تأمري القلب يفعلِ
٦- تصدُّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي	بناظرةٍ من وحشٍ وجرةَ مطفلِ

نحن أمام نصين يمثل كل منهما رؤيا مختلفةً، بحيث يبدو نص الطائي محاولة لاستنطاق نص تراثي، ونزوعاً إلى الاختلاف معه، وما دام الشاعر القديم قد وقف، فالطائي لا يجد في الوقوف ما ينقع غلته، ويشفي علته، وليس النزول بِدعاً من أمرِ الشعراء، فقد ذكر الآمدي أن الوقوف بالديار الدارسة عُرْفٌ جرى عليه الشعراء، وأن معنى النزول معنىً نادر، ورد عند الشعراء على قلة[2] فهل يُعدُّ معنى النزول الذي جاء في مطلع أبي تمام سرقةً؟ لعل الطائي في هذا المطلع يستدعي كل ما قيل في المطلع من وقوف واستيقاف، ومن بكاءٍ واستبكاء، ونزولٍ واستنزال... ولعله لولعه بغرائب الألفاظ والمعاني، استحضر ما قاله الأصم الباهلي:

أتنزلُ اليومَ بالأطلال أم تقفُ	لا بل قف العيس حتى يمضيَ السلفُ

---

(١) امرؤ القيس: ديوانه. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – مصر ، ط٣، ١٩٦٩م ص٨-١٢-١٣- ١٥.

(٢) ينظر: الآمدي، الموازنة: ٢/ ٣٨٦.

ذلك لأن «الوقوف على الديار إنما هو وقوف المطي، ولا يكادون يذكرون نزولاً»[1] وما دام النزول من المعاني النادرة التي أنتجتها الحساسية الشعرية في رحلتها الطويلة، قبل أن تصل إلى أبي تمام، فإن نزوله لا يعني إلغاء المعنى الأول (الوقوف)، ولكنه يحتويه، ويتجاوزه. من هنا لم يكن موقفه موقف إلغاء وتحييد، بل هو موقف إحياء، وبعث، أي إن الشاعر «يحقق فكرةً أو اتجاهاً قديماً، حين يأتي بطابع خاصٍ يسترعي انتباهنا»،[2] فأبو تمام حين يخالف امرأ القيس في مسألة النزول، فإنه يبعث كل ما قيل بعد امرئ القيس في الوقوف، والنزول، والتعريج، من خلال لفظتي (الوقوف/ انزلِ) فهو القائل:[3]

أذْكرتنا الملكَ المُضَلَّلَ في الهــوى   والأعْـــشَيَيْنِ وطَرْفَـــةً ولبيـــدَا

مما يعني أنه يحمل إحساساً تاريخياً بالمعنى، يمنحه حرية التحرك بين العرف الأدبي، والإبداع (الخروج على العرف)، وبطبيعة الحال فإنه لا يمكن الخروج على العرف ما لم يتحقق الوعي به، وبالموقف الشعري الذي أنتجه.

وإذا كان امرؤ القيس يتساءل عن جدوى البكاء بالرسوم الدوارس، فإن الطائي يتناول هذا المعنى ليعيد تشكيله، فيظهر في صورة العلاقة بين الدمع والوجد، فإن ساعةً من البكاء، قد يكون فيها برءٌ من وجدِ حولٍ كامل، إنها إجابة ممكنة عن أسئلة أثارها الشاعر القديم حول جدوى البكاء، وهي لا تلغي غيرها من الإجابات الممكنة، وهي مع ذلك تتضمن مساءلةً للتراث، وكأنها نوع من إعادة النظر في الموقف الشعري! لماذا وقف الشعراء ما دام الوجد أعظم من أن يشفيه الدمع؟ أوَليس النزول أكثر شفاءً ودلالةً على مبلغ الوجد؟! إن هذه المساءلة نفسها تجعل الشاعر المحدث جزءاً من تجربة الشاعر القديم، بنفس الدرجة التي يغدو فيها الموقف القديم جزءاً من تجربة الشاعر المحدث، فالمسألة ليست مسألة نصٍ يمثل أصلاً وآخرَ يمثل فرعاً، إن العلاقة بين

(١) الآمدي: الموازنة، ٢/ ٣٨٦

(٢) ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص١٠٥

(٣) الديوان: ١/ ٤٠٧

النصين قائمة على النديّة، فالنص الأول أصل بما يثيره من أسئلة، والنص الثاني أصلٌ بما يتيحه من إجاباتٍ ممكنة.

مما يعني أن تجاوز الطائي للموقف القديم ليس ثورةً أو تمرداً يهدف إلى إلغاء موقف أصيل، ولكنه تطوير، وفتح لمسارب التجربة الشعرية، التي وقف الشاعر القديم عند حدودها الظاهرة، أي إن الطائي ورث معنىً شعرياً تحول بفعل التقليد إلى ضرب من المواقف الجاهزة، ومنذ أن عبّر عنه امرؤ القيس، بدأ حظه من الشعرية يتضاءل، وبدأت ملامح التفرد والإبداع فيه تمّحي، فجاء الشاعر المحدث ووجد الموقف قد أغلق، والمسافة بين العرف والإبداع قد ضاقت،بما ضمنته من تجارب الشعراء، فكان المحدث أمام طريقين: إما أن يستبدل بالموقف القديم مواقفَ جديدةً تتيح له التفرد والإبداع، وإما أن يعمل على البحث عن مساربَ خفيةٍ تمكنه من التفرد في حدود العرف الأدبي.

وإذا كان شاعر كأبي نواس آثر استبدال الموقف الشعري، فإن أبا تمام وعى أن أشعار القدماء تُجِنُّ عناصرَ فنيةً، لم ينتهِ القول فيها، وهذا متصل بعقليته، التي تحتضن الإشارات النادرة في التراث، وتجعل منها موقفاً شعرياً ناضجاً ومكتملاً، من خلال نوع من الحوار والمساءلة، بما يشتمل عليه لفظ الحوار، من العمل الواعي، والإرادة الفنية، التي تمسك بخيوط التجربة الإبداعية، وتعي تاريخها الذي غدا جزءاً من قيمتها. وإن لنا في قوله:

ولَطَالَمــا أمــسَى فُــؤَادُكَ مَنْــزِلاً ومَحِلَّـــةً لِظِبـــاءِ ذَاكَ المنـــزِلِ

لإشارةً إلى ما يختزنه الوقوف من تجارب إبداعية متنوعة بتنوع الشعراء الذين وقفوا أو نزلوا، فهي بذلك تحيل على إرثٍ شعريٍ ضخمٍ ينتظم ما اختزنته ذاكرة الشاعر القديم من خطوط وانحناءات في جغرافية الأرض التي نبت فيها، وهي من ثم تشغل جزءاً غير يسير في تجربة الشاعر القديم:[١]

فتُوضحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسـمها لما نسجتها مــن جنــوبٍ وشــمألِ

(١) ديوان امرئ القيس: ص٨

لقد اختزل الطائي هذه المواضع في موضع واحد (الفؤاد)، إذ هو الموضع الذي تنزل به المحبوبة، فلا تغادره، كما تغادر سواه من المواضع.

وعلى الرغم من أن موقف الطائي من الشاعر القديم هنا هو موقف يحيل على الائتلاف والاحتواء، إلا أن الدلالات المضادة تبدأ بالظهور بعد هذا البيت، لتحدث انكساراً في موقف الشاعر القديم، الذي يقوم على التغزل بذات الولد، وتحيل على هذا الموقف ألفاظ (أم الحويرث، أم الرباب، حبلى، مرضع)، ولقائل أن يقول: إن أمّ الرباب، وأمّ الحويرث، ما هي إلا كنى تكنى بها المرأة، بكراً كانت أم ثيّباً، وهي لا تدل على الأمومة ضرورةً. غير أن ظاهر اللغة يحيل على امرأة مطفل، وفي النص ما يعزز سير الدلالة بهذا الاتجاه (حبلى، مرضع).

أما المطفل عند الطائي فتظهر في صورة الظبية، مما يدل على أنه تعامل مع هذا المعنى الشعري تعاملاً جديداً، فالمرأة عنده عذراء، هضيمة الكشح، كالظبية المطفل، أي إنه استطاع بهذا التركيب أن ينزع دلالات العطف والحنو من المطفل، وينسبها إلى المرأة، أما الدلالات الأخرى فقد أودعها في صورة الظبية، وبهذا أعاد تشكيل الموقف القديم، من خلال إعادة تركيب عناصره.

ويبدو التباين حاداً بين الموقفين حين يكشف الطائي عن رؤيته الشعرية لمسألة النسيب، وقد سيق لقدامة أن ماز الغزل من النسيب،[1] ولعل مسألة البكورة من المسائل التي تحولت عند أبي تمام إلى قيمة جمالية، فهو عندما يتغزل بالمرأة العذراء في قوله:

إني امرؤٌ أسِمُ الصَّبابَةَ وَسْمَها ... فتَغزُّلي أبَداً بِغَيْرِ المُغْزِلِ

ينسجم مع رؤيته الشعرية التي تحيل على إدراك الذات الشاعرة لعبقريتها، وقدرتها على فتح مغاليق الفكر، من خلال اللغة البكر، من هنا

---

(١) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٢٣-١٢٤

ألح على أن قصيدته بكرٌ، وقوافيه، ومعانيه أبكار، إذ إن صنيعة الممدوح بكرٌ، وكذا اللآلئ فهي أبكار، حتى الخطوب غدت وفق هذه الرؤية أبكاراً فهو القائل:[1]

أصابَتْكَ أبْكــارُ الخُطــوبِ فَــشَتَّتَتْ   هَواي بأبْكَــار الظِّبَــاءِ الكَوَاعِــبِ

ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن بحثه عن استعاراتٍ جديدةٍ، كان سعياً وراء استعارةٍ بكرٍ، لم تفترعها عبقرية شاعرٍ قبله. ولعله أيضاً في نزوعه إلى غريب الألفاظ، يسعى وراء لفظةٍ بكرٍ، ولو تأتى له أن يقع عليها لأتى بها، ولعل الشراح تنبهوا إلى هذه المسألة، فالتمس المعري لهذه الظاهرة تعليلاً، بأن الطائي متبحّر في اللغة ويجوز أنه سمع هذه الألفاظ في شعر قديم.

وبأية حال فإن اللغة تمنح الشاعر معانيها البكر، وتضنُّ عليه بألفاظٍ بكرٍ، لما تقوم عليه من مبدأ أساسي في عملها وهو مبدأ التواضع، لذا فقد اعتاض الطائي عن شح اللغة ببكورتها في مستوى اللفظ، بالمعاني الأبكار، التي ألحّ في طلبها، كما ألح في ذكرها في خواتيم قصائده، فخالف ما جاء به الجاحظ، من أن المعاني مبذولة، ووعى أن ثمة معانيَ لم تتهدَّ إليها قرائح الشعراء، فكان شعره من ثمَّ بحثاً دائباً عنها. من هنا كانت قيمة النص لا تكمن في إحالته على نفسه، بقدر ما هي كامنة في إحالته على غيريّته، أي إن ما ينفيه الشاعر يشكل أصل كلامه، إذ يتم احتواء ما هو منفي داخل فعل الدلالة نفسه،[2] وهكذا يتحول النفي إلى ضربٍ من آليات الائتلاف، بعد أن كان يحيل على الاختلاف، ومع ذلك فنحن نتساءل: كيف تأتى للنص أن يحيل على غيريّته؟ وما صلة هذه الإحالة بالنفي في مستوى العلامة والتركيب؟

---

(١) الديوان: ١/ ٢٠١

(٢) ينظر: كريستيفا، علم النص، ص٧٤

لعل نص الطائي الذي بين أيدينا يزخر بعناصرَ تحمل دلالات النفي، إذ اشتمل كل بيت على عنصرٍ من عناصر النفي، بل إن النفي مثّل استهلال القصيدة:

ليس الوقوف بكفء شوقك فـانزلِ   تبلـل غلـيلاً بالـدموع فتبلـلِ

ثم يعود النفي ليظهر مقترناً بالشرط:

ولقد سلوت لـوانّ داراً لـم تلُـحْ   وحلمتَ لو أن الهوى لـم يجهـلِ

ومع أن التوكيد اقترن بالسلوّ: (ولقد سلوت)، والنفي اقترن برؤية الديار (لم تلُح)، فقد انتفى السلوّ على مستوى الدلالة، بسببٍ من رؤية الديار، وقد تحقق هذا التحول بفضل ما في الشرط (لو) من صلة بين الوجود والامتناع.

وقد أسهم النفي في البيت الخامس: (... وما القتول بمطفلِ) في نزع صفة جمالية من الظبية المطفل (ظمأى الحشا)، ونسبتها إلى المرأة، وقد عزز هذا النفيَ نفيٌّ آخر في البيت السادس:

... فتغزلي أبداً بغير المغزلِ

مما يعني أن ما أورده الشاعر القديم على سبيل التساؤل، عاد الشاعر المحدث وقدمه على سبيل المساءلة، مساءلة النص القديم، وعلى هذا فإن العلاقة بين نصٍ قديمٍ عُدَّ في عرف النقد أصلاً، ونصٍ محدثٍ، عُدَّ خروجاً عليه، لا تحيل على إلغاءِ أحدهما، ولكنها تحيل على نوعٍ من مراجعة الموقف الشعري، مراجعةً تتمثل ما فيه من عناصر ثابتة وأخرى متغيرة. ووفقاً لذلك، يثبت بعضها، وينتفي بعضها الآخر، فيتحول النفي بذلك إلى نوع من الائتلاف بين النصين، وحصيلة العلاقة بينهما نص جديد يجمع في فضائه ما قيل منذ أن ظهر النص الأول، وبهذا تغدو قيمة النص الثاني في قدرته على بعث الكامن واستحضار المنسي، من خلال نوع من الحوار الواعي القائم على الاتفاق مرةً، والاختلاف مرةً أخرى.

ثانياً - شعرية التكرار:

١ – الشكل والبنية المضمرة

لقد ذكرنا غير مرةٍ أننا لا نستطيع عزل الظواهر والملامح الشعرية التي تمنح النص فرادته، إلا لأغراض التحليل؛[١] غير أن الفصل نفسه قد يكون غير ذي نفعٍ حين تكون شعرية النص كامنةً في جدل انزياحاته، أي في تواشج ظواهره الشعرية، أي إننا قد نكون إزاء نصٍ يحكمه قانون جمالي أو شعري متمثل في التناظر أو التضاد، أو غير ذلك من أشكال المماثلة والاختلاف؛ وفي المقابل قد نكون إزاء نصٍ محكومٍ بتواشج مظاهره، فإننا لا نستطيع القول حينئذٍ إن تفرد النص يكمن في هذه اللمحة أو تلك؛ ولكن في تعالق الملامح وترابطها، أي إن مفهوم العلاقة يتسع ليغدو مفهوماً كلياً يحكم النص، ومن ثم تختلف وظيفة العناصر التي تغدو محكومةً بمبدأ التراتبية؛ فالعنصر يؤدي وظيفةً في تشكيل سمةٍ شعريةٍ في أحد مستويات النص، غير أن هذه السمة نفسها تدخل في تركيب مستوى أعلى، ومن ثم تؤدي وظيفةً مغايرةً لوظيفة عناصرها، وحين يبلغ التواشج حداً نستطيع القول معه إن كل بنية في النص هي بنية جمالية، فإن الدلالة تغدو مضمرةً في العلاقات، لا العناصر، ونكون إزاء بنيةٍ مضمرة بذاتها، والبنية المضمرة بذاتها ذات طبيعة تراتبيةً، وهي تتشكل غالباً من مجموعة من الجمل الواصفة، وقد أبدى تشومسكي اهتماماً بالغاً بها، وهي تنجم عن نوعٍ من القواعد التكرارية التي تُضمِر «على نحو محكمٍ جملاً داخل جملٍ أخرى فتبني بذلك جملاً معقدةً»،[٢] وهي تتصل بالتعقيد الذي أشار إليه القدماء في

---

(١) أشار كمال أبو ديب في (الشعرية) إلى أنه «لا جدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال..... إذ إن أياً من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى»، ص١٣

(٢) جاكسون، بؤس البنيوية: ص٣٣٦

مستوى التراكيب، وهو عندهم متصل بالمعاظلة ومسائل التقديم والتأخير، ولعل من أبرز مآخذ الآمدي على أبي تمام المعاظلة، والمعاظلة لغةً التداخل والتراكب، واصطلاحاً تراكب الكلام وتداخله.[١] وقد عدها العسكري من سوء النظم،[٢] وذكر الآمدي أنه وضع كتاباً يقف فيه على ما غلط فيه قدامة بن جعفر من أمثلة المعاظلة،[٣] وعرف المعاظلة بأنها: «شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض وأن يدخل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن اختل المعنى بعض الاختلال»،[٤] وذكر آراء بعض نقدة الشعر من أن الشعر الذي تُعلّق فيه كل لفظة بما يليها، وتدخل فيه كلمة من أجل أخرى تجانسها لهو مما يستجاد ويُستحب من النثر والنظم، غير أنه شرط اقتضاء الكلمة لأختها إما على الاتفاق أو التضاد «حسبما توجبه قسمة الكلام وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله»،[٥] وقد ذكر ابن رشيق أطرافاً من مواقف النقاد إزاء هذه القضية إذ يقول: «ومن الشعراء من يضع كل لفظةٍ موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهراً غير مشكل، وسهلاً غير متكلف، ومنهم من يقدم ويؤخر، إما لضرورة وزن أو قافية، وهو أعذرُ، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيّ بعينه»،[٦] غير أننا نضيف إلى هذه المسألة مسألةً أخرى؛ إذ إن التعقيد بوصفه سمةً تركيبيةً يتسع ليغدو مسألةً تتعلق بالدلالة، ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نصف نصاً ما بالتعقيد، ولكننا نستطيع القول إن معناه محصلة مجموع العلاقات التي تربط العناصر فيما بينها.

---

(١) ينظر: ابن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر، ص٢٣٦

(٢) ينظر: كتاب الصناعتين: ص١٧٩، وقد أورد رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه في زهير من أنه كان لا يعاظل في الكلام. وأيضاً: ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٥٧

(٣) الآمدي: الموازنة: ص ٢٥٩

(٤) الآمدي: الموازنة: ص ٢٥٩

(٥) الموازنة: ص٢٦٢

(٦) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٤٤٥

وقد يكون التكرار منبعاً مهماً من منابع الشعرية حين يتحول إلى مبدأ، أو قانونٍ جماليٍ يحكم نصاً ما، فيتحول من مستوى العلاقة الجزئية إلى مستوى العلاقة الكلية، سواء أكان تكراراً لعنصرٍ لغويٍ، أو تكراراً لبنيةٍ نحويةٍ، أو لفئةٍ دلاليةٍ، ولعل الجناس التام يمثل شكلاً من أشكال التكرار الصوتي، الذي يتصل بقضية المشترك اللفظي، فنكون أمام ضربٍ من المماثلة ينهض فيه دال واحد بأكثر من وظيفة إحالية.

والتكرار في اللغة والتكرير والتكرِّة، بمعنى الإعادة مرةً بعد مرةٍ،[1] وهو من سنن العرب وقد استخدمته بغية الإبلاغ بحسب العنايةً بالأمر،[2] ويُعدُّ ابن قتيبة أول من أشار إلى ظاهرة التكرار في القرآن الكريم.[3]

وكذلك أشار العسكري إليها في كتاب الصناعتين،[4] وجعل التكرار من الإطناب، وذكر أنه ليس مستحدثاً، إذْ درج عليه شعراء الجاهلية، وهو ممثل في القرآن الكريم في سورة الرحمن، فالعرب «ربما كررت الشيء تريد التوكيد والمعنى واحد»،[5] غير أن ابن رشيق أفرد لهذا الفن باباً في العمدة،[6] وميّزه من الترديد فالترديد بتعريف ابن رشيق «هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردُّها بعينها متعلقةً بمعنىً آخر في البيت نفسه»،[7] وقد عَدَّ الأديب اللغوي محمد بن أحمد الكاتب الخوارزمي التكرار

---

(١) يظر: القاموس المحيط، مادة ك ر ر وأيضاً: الجرجاني، التعريفات ص٩٠، وَ: عزام، محمد: مصطلحات نقدية، وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٥، ص١٥٤، وَ: مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون ٢٠٠٠ ، ص١٤٠ وَ ٤٠٩

(٢) ينظر: ابن فارس، الصاحبي: ص٣٤١

(٣) ينظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، مطبعة القاهرة – عيسى البابي الحلبي – ط٢، ١٩٥٤، ص٢٣٥ وَ ٢٣٧ وَ ٢٣٨ .

(٤) ينظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص٢١٣

(٥) شرح التبريزي: ١/ ٢٢

(٦) ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٦٣٨

(٧) ابن رشيق، العمدة، ص٥٦٦

من عيوب الكلام،[1] وإلى مثل ذلك أشار ابن سنان في سر الفصاحة قائلاً: «وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة ويغضّ من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه، إذ كان لايحتاج إلى كبير تأملٍ، ودقيق نظرٍ ...»،[2] غير أنه لا ينكر التكرار إذا كان المعنى مبنياً عليه ومقصوراً على إعادة اللفظ بعينه، «وهذا حدٌّ يجب أن تراعيه في التكرار، فمتى وجدت المعنى عليه ولا يتم إلا به لم تحكم بقبحه، وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطراح، ونسبته إلى سوء الصناعة»،[3] وقد التفتت النظرية الشعرية الحديثة إلى وظيفة التكرار الإفهامية والشعرية، ولا سيما في المستوى الصوتي، إذ إن من شأن التكرار أن يخلق إيقاعاً داخلياً،[4] من هنا أكدت الأهمية التنظيمية للتكرار في مستوى الوزن، بوصفه تفاعلاً للمقادير المتزامنة يمثل تركيباً اختلافياً وتكرارياً،[5] ولعل الجاحظ قد سبق إلى الإشارة إلى أهمية الوزن في حفظ الكلام إذ يقول: «وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»،[6] وهذا ما أكدته النظرية الحديثة من أن ما يحفظ الشعر الغنائي من التحلل إنما هو التكرار الممثل بتكرار وحدات الزمن،[7] وإن كانت دلالة الحفظ بين النظريتين مختلفة، إلا أن القيمة التنظيمية للوزن واحدة في النظريتين.

---

(١) ينظر: الخوارزمي، محمد بن أحمد بن يوسف: مفاتيح العلوم، راجعه وعلق على حواشيه كمال الدين الأدهمي ط١ ١٩٣٠ ، ص٤٧

(٢) سر الفصاحة: ص ١٠٦

(٣) نفسه: ص١٠٧

(٤) ينظر: الصايغ، وجدان: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت – ط١ ٢٠٠٣، ص٢٣٨ وما بعدها

(٥) ينظر: ابن عرفة، عبد العزيز: الدال والاستبدال، ص٨٣

(٦) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ١٥٨

(٧) ينظر: فضل، صلاح: شفرات النص، ص٨٩

وقد رأى بعض الباحثين قانون التكرار حاضراً في مجموع البنى البديعية، سواء ما قام منها على مبدأ الاختلاف ويمثل التضاد أقصى درجاته، أم ما قام منها على مبدأ المماثلة، فذكر الأسود والأبيض في سلسلة خطية يستدعي ذكر طرفين غائبين يعدان تكراراً للطرفين الحاضرين في البنية السطحية، لإكمال الدائرة التكرارية، مما يجعل قانون التكرار قانوناً متحكماً بكل أشكال الكلام، ما دام حاضراً في أقصى درجات الاختلاف.(١)

وقد درسه بعض النقاد المحدثين ضمن طرق انتظام البنى في النص تحت أشكال التداخل،(٢) ويصنِّف التكرار ضمن أشكال الحضور، لذا فقد عُدَّ التجنيس شكلاً من أشكال التكرار.(٣)

والحق أن التكرار مبدأ أساسي في تتبع الظواهر الشعرية، فالعنصر لا يُعد شعرياً ما لم يتواتر ظهوره في النص، ولذا فقد عُدّ الأسلوب «مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنص من النصوص»،(٤) غير أن العنصر المكرّر يكتسب وظيفتين في السياق الذي يوجد فيه بحسب العلاقات التي تحكمه ذلك أن «كلمة أو صورة مكررة لن تعني ما عنته في المرة الأولى وذلك لأنها تكرار، فما من حدث يحصل مرتين، وذلك بالضبط لأنه حصل مرة من قبل»،(٥) فالوحدة المكررة تصبح وحدةً أخرى بمجرد خضوعها للتكرار.(٦)

---

(١) ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٥٦، وأيضاً: عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ص١٠٩

(٢) ينظر: المسدي، النقد والحداثة، ص٧٨

(٣) ينظر: السيد، علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص٦٦ وَ ٨٤

(٤) شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط١ ١٩٨٤، ص٣٧ وينظر: عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، ص٢٦ وأيضاً: إينو: آن: مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ص١٣٤

(٥) إيغلتون، نظرية الأدب، ص٢٠١

(٦) ينظر: كريستيفا، جوليا: علم النص، ص٨١

وقد عزا صلاح فضل شعرية التكرار إلى ارتكازها على «مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة»،[١] ومع ذلك فإن التكرار وحده لا يبرز حركة الشكل، كما أنه لا ينتج دلالةً مضمرةً بفضل وجود البنية المضمرة فيه؛ إذ لا بد أن تدخل مجموعة من الملامح الشعرية في علاقة تفاعلية، بحيث يؤدي عزل أحد هذه الملامح إلى سقوط الدلالة. ولهذا فإننا لا نستطيع أن نعد النص «حشداً من الأدوات الشعرية، وإنما هو بنية معقدة ومتعددة الأبعاد».[٢]

٢- التكرار وتماسك النسج:

وفي القصيدة الدالية التي يمدح فيها أبو تمام المأمون - وهي من القصائد القليلة التي مدح فيها أبو تمام المأمون - يُظهر الطباق والجناس والتكرار، درجةً رفيعةً من درجات تفاعل الأدوات الشعرية، ولعل الضمائر من أكثر الوسائل قدرةً على تحقيق التفاعل والتماسك، من خلال إخضاع هذه الفئة اللغوية لنوع من عمليات التبديل المعقدة، يحتاج معه فهم الدلالة إلى تتبع مسار الضمائر في حركتها ضمن البنية الجزئية الواحدة، وبين البنى بعضها مع بعض.

إذ يفتتح أبو تمام قصيدته بصيغة الفعل الماضي (كُشف) متجاوزاً مقدمته الطللية إلى النسيب الذي استغرق أحد عشر بيتاً، وفي الحق أن هذه القصيدة بنيت بناءً فعلياً بامتياز، إذ هيمنت فيه صيغة الفعل الماضي، ونهض الضمير بوظيفة ضبط الدلالة وتوجيهها، محققاً نوعاً من التركيز والتكثيف ولاسيما في المقدمة الغزلية:[٣]

---

(١) فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار - القاهرة - ط١ ١٩٨٧، ص٣٢٠

(٢) الشكلانية الروسية، ص٥١

(٣) الديوان: ٤٣/٢ وما بعدها

١- كُشِفَ الغِطاءُ فأوقدي أو أخمدي	لم تكمدي فظننتِ أن لم يكْمدِ
٢- يكفيكَهُ شَوقٌ يُطيلُ ظَماءهُ	فإذا سقاه سقاه سَمَّ الأسودِ
٣- عَذلت غروبُ دموعِهِ عُذَّالَهُ	بِسواكبٍ فَنَّدنَ كلَّ مُفنِّدِ
٤- أتتِ النّوى دونَ الهوى، فأتى الأسى	دون الأسى. بحرارةٍ لم تبردِ
٥- جارى إليه البينُ وصلَ خريدَةٍ	ماشتْ إليه المطلَ مشيَ الأكبدِ
٦- عَبِثَ الفراقُ بدمعهِ وبقلبِهِ	عَبَثاً يروحُ الجِدُّ فيهِ ويغتدي
٧- يا يومَ شَرَّدَ يومَ لهوي لهوُهُ	بِصبابتي، وأذلَّ عزَّ تجلُّدي
٨- ما كانَ أحسنَ لو غَبرتَ فلم نَقُلْ	ما كان أقبحَ يومَ بُرقةِ مُنشدِ
٩- يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزِّياً	خاضَ الهوى بحري حِجاهُ المُزبِدِ
١٠- عطفوا الخدورَ على البدورِ ووكّلوا	ظُلَمَ السُّتورِ بحُورِ عينٍ نُهَّدِ
١١- وثَنَوا على وشي الخدودِ صيانةً	وشيَ البرودِ بمُسجَفٍ ومُمَهَّدِ

يتسم المطلع بثراءٍ دلاليٍ، مصدره ثراءٌ وتنوّع في البنية التركيبية، إذ يستحضر أبرز أشكال الأداء الكلامي: أفعالَ الأمر والماضي والمضارع، ما أسند للمعلوم منها وللمجهول، مثبتةً ومنفيةً، ومسندةً إلى ضمائر الغيبة والخطاب، مؤنثَها ومذكرَها، وذلك من خلال تقنيات الفصل والوصل.

فقد ضمنت الضمائر تماسك البنية،[(١)] بينما وفر كل من الفصل والوصل القدرة على الانتقال بين المحاور الدلالية.

وإذا تعمقنا في نسيج البنية وجدنا أنها قائمة على تكرار بعض العناصر: (تكمدي، يكمد) مما عزَّز مبدأ التماثل، بينما عزَّزت عناصر أخرى

---

(١) يُعد الضمير في النظرية الحديثة من عناصر الربط، ينظر: بارت، رولان: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الموارد – اللاذقية، ط٢ ١٩٨٧، ص٤٥ وأيضاً: برجشتراسر: التطور النحوي ، ص١٣٦

مبدأ الاختلاف المتمثل في التضاد (أوقدي/ أخمدي). على أن البنية في مجملها مبنية على تقابل ينهض به التكرار الدلالي، وهذا التقابل قائم بين موقفين: موقف الشاعر وموقف المرأة؛ ويتيح الفعل المضارع (يكفيكه) انفتاح البنية دلالياً، إذ يأتي بمنزلة تسويغٍ لأحد الموقفين (موقف الشاعر)، ويتحدد مسار الدلالة باختفاء ضمير المرأة، ليبرز عنصر جديد (الشوق) تنتهي إليه دلالات الفاعلية، مما يدل على أن هذه الأبيات تشهد نوعاً من تحول الفاعلية من المرأة إلى الشوق، وعلى الرغم من اختلاف الرواية بين (أن لم يكمدِ/ أن لم تُكمِدي) أي بجعل الفعل للمرأة،[١] إلا أن الفاعلية متبدية بوضوح في بقية الأفعال، فالتخيير (أوقدي أو أخمدي) أي إن شئت فلومي وإن شئتِ فذري، هذا التخيير يسلم الفاعلية للمرأة في المطلع، غير أن هذه الفاعلية تتحول إلى البدائل: (الشوق/ الدمع/ النوى/ البين/ الفراق)، ولا تكتمل دلالة هذه البدائل إلا من خلال البنى المنتجة للدلالات الزائدة، أي من خلال بنى الوصف، فالشوق تكتمل فاعليته ببنية وصفية (يطيل ظماءه) مرتبطة ببنية الشرط (فإذا سقاه سقاه سم الأسود)، وكذا الدمع تكتمل دلالته من خلال جملة متممة (بسواكبٍ فندن كل مفندِ) وهي مشتملة على الوصف، ولا يخفى ما للتكرار الدلالي من وظيفة في تشكيل هذه البنى، وعلى هذا تعمل بنى الوصف في هذين البيتين على إبطاء مسار الدلالة، وإيجاد انحرافات دلالية تنهض بوظيفة جمالية، من هنا كان تحديد الشعر بوصفه خطاباً متباطئاً منحرفاً،[٢] في الوقت الذي يعمل فيه تنوع الضمير على تحويل البنية إلى بنية مضمرة.

ويعمل التوازي النحوي والجناس والتكرار على تحقيق هذا النوع من البنية في البيت(٤):

أتـــت النـــوى دون الهـــوى

أتـــى الأســـى دون الأســـى

(١) ينظر: الديوان: ٢/ ٤٣ ، شرح التبريزي

(٢) ينظر: تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، ١٩٨٦م ، ص٣٢

ومما حقق انحرافاً في الدلالة تتميم البنية بجملة وصفية عملت على مخالفة التوقع من خلال منافرة دلالية (بحرارة لم تبرد)، وإن كانت قد حققت توقعاً على المستوى الصوتي متمثلاً في القافية.

ويعد التعقيد سمةً بارزةً في ملامح البنية المضمرة، ولاسيما حين تكثر العناصر التي تستقطب الدلالات، فالأبيات (٥-٦-٧) تحفل بالعناصر المتنوعة التي يصعب معها تحديد المركز الدلالي، إذ إن كل عنصر فيها يمثل محوراً دلالياً لا يمكن نزعه من السياق، أو إرجاعه إلى درجة ثانوية، فالبين يجاري الوصل، والخريدة تماشي المطل، فالعلاقة قائمة على التقابل بين: البيْن/ الوصل، الخريدة/ الشاعر، الوصل/ المطل، المجاراة/ المماشاة، مما يحدث نوعاً من التداخل يجعل كل عنصر طرفاً أساسياً في العلاقات، ويصبح المعنى علائقياً[1] مرتبطاً بتراتبية الجمل الوصفية، وبوساطة الضمير يتم استحضار عنصر من البنية السابقة (إليه/ دمعه) لتحويل الموقف، ويحصل التطابق بين ضميري الغيبة والتكلم إذ يحيلان على مرجع واحد (الشاعر).

ومن خلال تحول الضمير يتحول مسار الدلالة، ويتحول موقف الشاعر إلى موقف من الزمن، ويتيح ضمير المتكلم مجالاً أوسع للاستبطان النفسي فينتقل من موقع معاينة الزمن إلى معاينة الذات؛ إذ تكثر الدلالات التي تصف الموقف النفسي يوم الفراق: الصبابة، التجلد، الجوى، التعزي، وهي كلها تحيل على شعور نفسي، وقد برزت عبر مجموعة من الآليات يحتاج معها كشف الدلالة إلى فحص العلاقات التركيبية، إذْ ثمة تقديم وتأخير في البيت السابع:

يا يوم شردَ لهوُه بصبابتي يومَ لهــوي.

---

(١) الأبيات مذكورة في كتاب الصناعتين وقد عدّها العسكري مثالاً على الكلام الذي يشتد تعالق عناصره بعضها ببعض، ينظر: كتاب الصناعتين ص٥٧

إذ يوحي بصورة مرآتية؛[1] مصدرها تكرار بعض العناصر (يوم – لهو) وتنهض العلامة الواحدة (يوم) بوظيفتين دلاليتين، تحيل إحداهما على الفاعلية وهي ممثلة بنقطة زمنية محددة (يوم الفراق)، بينما تحيل الأخرى على المفعولية (يوم لهوي) وهي ممثلة بزمن يستغرق الماضي عبر لا نهائيته.

وتُقدَّم الدلالة في البيتين الثامن والتاسع عبر آليات التوازي النحوي والجناس، ويعمل غياب الضمير على تشويش الدلالة، إذ يترتب على القارئ أن يستعيد العناصر التي أضمرها النص للوصول إلى الدلالة، فلابد لكشف خيوط الدلالة من أن يقرأ البيت على هذا النحو:

يومٌ أفاض الجوى، والجوى أغاض التعزي، والتعزي خاض الهوى بحرَي حجاه.

بينما تهيمن صيغة صرفية واحدة على الأسماء في البيتين الأخيرين (الخدور/ البدور/ الستور/ الخدود/ البرود)، مما يجعل منها بنية مغلقة يتقدم فيها المستوى الصرفي، وتعمل الجمل الوصفية على تطوير الدلالة عبر هذا المستوى (نُهَّد/ مسجَّفٍ/ ممهَّد).

ومع بروز صورة الخليفة يتراجع حضور الضمائر جميعاً، ليبرز ضمير الممدوح في صورة ضمير الغائب مرةً، والمخاطب مرةً، وتتيح الجمل الاسمية الانتقال بين هذين الشكلين للضمير:[2]

مُتجــرِّدٌ ثَبــتُ المــواطئِ حَزمــهُ مُتجـــرِّدٌ للحـــادثِ المُتجـــرِّدِ

ثم قوله:[3]

ملكٌ إذا مــا ذيــقَ مُــرُّ المُبتلــى عندَ الكريهةِ عــذبُ مــاءِ المحتــدِ

---

(١) أبو ديب، الشعرية، ص٣٤

(٢) الديوان: ٢/ ٤٨

(٣) الديوان: ٢/ ٥٠

وما تزال صيغ الفعل الماضي وأشكال التكرار والتضاد أداةً فنيةً تتيح للشاعر إبراز مآثر الممدوح ومساعيه، بينما يحيل الفعل المضارع (وأرى) الذي يعرض لنا في المديح على زمن نظم القصيدة، كما يتيح للشاعر التدقيق في معاني المديح، ولاسيما حين تعضده تقنية الوصل بوساطة الاستئناف التي تحول الأبيات إلى نسقٍ واحدٍ قائمٍ على التقسيم:[١]

١- وأرى الأمورَ المُشكِلاتِ تمزَّقتْ	ظُلُماتُهــا عــن رأيــكَ المُتَوقِّــدِ
٢- عن مثل نصلِ السيفِ إلا أنَّــهُ	مُــذْ سُــلَّ أولَ ســلَّةٍ لــم يُغمــدِ
٣- فبسطتَ أزهرها بوجهٍ أزهــرٍ	وقبــضتَ أربــدها بوجــهٍ أربــدِ
٤- مازلتَ ترغبُ في العلى حتى بدت	للــراغبينَ زَهــادَةٌ فــي العَــسجدِ
٥- لو يعلمُ العافونَ كم لكَ في النَّدى	مــن لــذَّةٍ وقريحــةٍ لــم تحمــدِ
٦- وكأنَّما نافــستَ قــدركَ حظَّــهُ	وحسدتَ نفسك حين أن لم تُحــسدِ
٧- فإذا بنيتَ بجودِ يومِك مفخَــراً	عصفتْ بهِ أرواحُ جُودِكَ في غــدِ
٨- وبلغتَ مجهودَ الخلائقِ آخــذاً	فيهــا بــشأوِ خلائــقٍ لــم تُجهــدِ
٩- فلويتَ بالموعُودِ أعناقَ الورى	وحطمتَ بالإنجازِ ظهــرَ الموعِــدِ

تبدو فكرة التجاوز ملحةً على ذهن الشاعر، وهي متصلة بالفاعلية المسندة إلى الممدوح، كما أنها تظهر في المستوى الدلالي من خلال النفي الكامن في مدلولات بعض العلامات: (تمزقت/ قبضت/ زهادة/ عصفت/ حطمتَ)، وقد أشار ابن جني إلى وجود ألفاظ في اللغة ضامنة لمعانيها في سلب تلك المعاني لا إثباتها،[٢] وهي تظهر متناوبةً مع النفي النحوي: (لم يُغمدِ/ لم تحمدِ / لم تجهدِ) على أن النفي يغدو فاعليةً بناءةً حين يتصل بالمكرمات، فإلغاء الجود يتم بجود

---

(١) الديوان: ٢/ ٥٢

(٢) ينظر: ابن جني، الخصائص: ٣/ ٧٥

أعظم، وتمزيق ظلمات الأمور المشكلة يكون بالرأي المتوقد، وإلغاء الجدب يكون بالحزم، وإلغاء الوعد بالإنجاز، ويغدو النفي بهذا أداةً لتحقيق فكرة التجاوز، ووسيلةً لتطوير الدلالة، ودفعها إلى درجات اللاانتاهي في الكرم والشدة والبأس. مما يجعل الصورة البديلة كامنةً في الممدوح، فهو متغير أبداً، وصفاته لا تقف عند حدٍّ، إذ يتجاوز نفسه في كل مكرمة يؤديها، وفي كل مسعاةٍ ينهض بها.

ومما يعمق الدلالات التي تستقطبها صورة الممدوح خلو هذه الأبيات من الدلالات الزائدة، إذ إن كل بنية فيها هي بنية أصيلة، وهي ركن دلالي لا يمكن نزعه من النسق، ذلك أن أي حذفٍ أو تغيير في ترتيب الوحدات من شأنه أن يضيع الدلالة، ولاسيما أن الدلالة قائمة على المقابلة، فهي كامنة في العلاقات لا العلامات، ويتم تحصيل المعنى الشعري من تقاطع الدلالات «تقاطعاً عنيفاً متضاداً».[1] ولو وقفنا عند البيت الثالث لوجدنا أن الدلالة كامنة في العلاقة بين موقفين للممدوح: الشدة/ اللين، والدلالة ليست في أحدهما ولكن في العلاقة بينهما، فصفة الممدوح ليست أياً منهما، ولكن في موقف ثالث هو محصلة العلاقة بين الموقفين، والمعنى: أعددتَ للأمور ما يشاكلها من حزمٍ ولين. ويعد الشرط وسيلة فنية تجعل الدلالة مضمرةً في العلاقة، وهي علاقة منطقية قبل أن تكون لغوية، فالشرط يحيل على رابط سببي بين فاعلية الشرط والجواب، (لو يعلم... لم تحمد) (فإذا بنيت... عصفت)، والربط المنطقي «هو الربط الذي يعتمد على نوع العلاقة في الجمع بين العنصرين المتتابعين، وهذه العلاقة أساسها السببية».[2]

فالبناء المنطقي للشرط يفتح باب الدلالة، ويعزز فكرة تنامي النص، ولاسيما إن جاء في خاتمة القصيدة:[3]

ومتى يُخَيِّمْ فـــي اللقـــاءِ عَنَاؤهـــا   فغناؤها يطوي المراحلَ فـــي اليـــدِ

---

(١) اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، ص١٠٤

(٢) الزناد، نسيج النص، ص٤٨

(٣) الديوان: ٢/ ٥٧

وبالشرط تتحول الواقعة العقلية إلى واقعة شعرية تغلق النص من الناحية اللفظية، لكنها تفتحه على اللانهائي واللامحدود من الناحية الدلالية. «فالفعل في الجمل الشرطية أو الظرفية لا مرجع له على خطّ الزمن وإنما هو ينزع إلى الإطلاق ولعل هذا هو الذي جعل التراكيب الشرطية الظرفية في العربية تعبر عن الحكمة التي تتجاوز زمانها لتصلح في سائر الأزمان»،[١] غير أن الشرط إذا كان ابتداءً، فأية دلالاتٍ لانهائية يتيحها للنص؟ في الواقع أن الشرط لا يتيح لانهائية الدلالة ابتداءً بقدر ما يكون تحريراً للطاقات الدلالية التي يستقطبها الموقف الذي يصدر عنه الشاعر.

ففي رثاء أبي الفضل الحميدي يتحول الشرط إلى نوع من النفي، كما يتيح نوعاً من الدخول المنطقي إلى النص عبر مجموعة من المقدمات التي درج عليها أبو تمام في مدائحه، كما يوفر دخولاً رأسياً إلى النص، وانتقالاً متدرجاً إلى الموقف الذي تصدر عنه معاني الرثاء.

يقول أبو تمام في مقدمته لمرثية أبي الفضل:[٢]

١- لو صحَّحَ الدّمعُ لي أوْ ناصحَ الكمدُ ... لقلَّما صَحِباني الرُّوحُ والجسدُ

٢- خانَ الصَّفاءَ أخٌ كانَ الزمانُ له ... أخاً فلم يتخوَّنْ جِسمَه الكمدُ

٣- تساقُطُ الدّمعِ أدنى ما بُليتُ به ... في الحبِّ إذْ لم تساقَط مُهجة ويدُ

٤- لا والذي رتكتْ تَطوي الفِجاجَ لهُ ... سفائِنُ البرِّ في خَدِّ الثَّرى تخِدُ

٥- لأنفدَنَّ أسىً إذْ لم أمُتْ أسفاً ... أو ينفَدُ العمرُ بي أو ينفدُ الأبَدُ

٦- عني إليكِ فإنّي عنكِ في شغلٍ ... لي منه يومٌ يُبكّي مهجتي وغدُ

---

(١) الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، ص٨٨ وَ للتوسع في بلاغة الشرط يراجع: الوعر، مازن جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي. مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ١٩٩٩

(٢) الديوان: ٤/٧٤-٧٥

تتأسس البنية المضمرة ضمن متوالية تتركب فيها مجموعة من الجمل، بعضها ينتمي إلى الدلالة الأصلية وبعضها ينتمي إلى الدلالات الزائدة التي تنهض بوظيفة إثراء الدلالة، فزيادتها لا تعني البتة أنها من قبيل الدلالات الفائضة التي يمكن إسقاطها من المعنى، إذ إن زيادتها هذه من قبيل التدقيق في المعنى، والكشف عن مسالكه التي قد تدِقّ عن الفهم، وهي تكمن في الجمل الوصفية والتعليلية: (كان الزمان له أخاً / إذ لم تساقط مهجةٌ ويدُ / تطوي الفجاج / تخد / إذ لم أمت أسفاً / لي منه يوم وغدُ / يبكّي مهجتي).

غير أن هذه المقدمة على الرغم مما فيها من خطاب للمرأة لا تلتفت إلى المخاطَب، بقدْر التفاتها إلى المتكلم، إذ إن ضمير الخطاب لا يظهر إلا في البيت السادس والثامن والتاسع:(١)

هيَ النَّوائِبُ فاشجي أوْ فَعِي عِظَــةً	**فإنّهــا فُــرَضٌ أثمارُهــا رَشَــدُ**
هُبّي تريْ قلقــاً مــن تحتِــه أرَقٌ	**يحدُوهما كمدٌ يحنــو لــه الجـسَدُ**

فالدلالة في هذين البيتين تتأسس ضمن بنى متعالقة على المستوى التركيبي من خلال آليتي الوصل والإضمار، مما يجعل فصل هذه البنى أمراً عصياً، فالدلالة في البيت الأول لا تكتمل في جزء واحد منه، ولابد كي تتحصل الدلالة الأصلية من متابعة السيرورة الخطية للدلالة عبر آليات الأداء الكلامي، فمن خلال تقنية الربط (الفاء / أو) وحركة الضمير العائد على عناصر حاضرة في صدر البيت (أثمارها) تصبح البنى التي يشتمل عليها لحمة واحدة، حالت دون وجود دلالات زائدة، على الرغم من اشتمال البيت على خمس جمل نحوية، إحداها بنية وصفية (أثمارها رشد) قابلة لإنتاج دلالة زائدة.

(١) الديوان: ٤/ ٧٦

وتبرز وظيفة الضمير المتبدل العائد على جدول استبدالي واحد (القلق / الأرق / الكمد)، إذْ ينهض الضمير بوظيفة إحكام البناء، كما حقق تبدله وتحوله من ضمير المرأة (هبي / تري) نوعاً من توحيد الدلالات؛ فالضمير في (تحته / يحدوهما / له) على الرغم من عوده على معاني القلق والأرق والكمد – وهذا ما يظهره السطح اللغوي – نقول إن هذا الضمير ساق الدلالات إلى مصب واحد هو الشاعر، وجعل الموقف النفسي للشاعر سلسلة متماثلة الحلقات تحمل معاني التعدد واللانهائية، وقد أتاحت حركة الضمير للنظرية الحديثة دراسة خاصية التضافر واستنباط مستنداتها التشكيلية التي تمكن من تحليل مواقع الانتقال من قناة أدائية إلى أخرى، مما يتيح نشوء «علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري»،[١] وهذا ما درسته النظرية القديمة تحت باب الالتفات،[٢] غير أننا نميز في تعريف البلاغيين للالتفاف بين نوعين: الأول يتصل بحركة الضمائر وتنوعها، والثاني يتصل بالمعنى، ونجده في تعريف قدامة الذي ذكر أنه عند بعضهم يدعى الاستدراك: «وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يحل الشك فيه».[٣] وهذا المفهوم عند آخرين يقع تحت مصطلح الاستطراد.[٤]

---

(١) المسدي، النقد والحداثة، ص٨٣

(٢) ينظر: ابن المعتز: كتاب البديع، ص٥٨ وَ: قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص١٤٦– ١٤٧ وَ ابن فارس، الصاحبي: ص ٣٥٦–٣٥٧ وَالعسكري: كتاب الصناعتين ص٤٣٨ وَ ابن رشيق، العمدة: ص٦٣٦

(٣) ابن جعفر:نقد الشعر، ص١٤٦–١٤٧

(٤) ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ١/ ١٣٠، والملاحظ أن تعريف ابن أبي الإصبع للاستطراد يلتقي مع تعريف قدامة للقطع والعطف، ينظر: ابن جعفر: نقد النثر، ص٧٢

وتتيح دلالات الدعاء الانتقال من موقف كلي من الكون إلى الموقف الجزئي المتصل برثاء أبي الفضل، وفيه يتجاوز الشاعر ذكر الفضائل، لتتحول مرثيته إلى بعثٍ جديد، «فمن الشعر ما يكون كالقبر يسجّى فيه الميت، ومنه ما يكون بعثاً لعناصر الخلود في حياته».[١]

وهذا شأن أبي تمام إذ يرثي، فيتحول رثاؤه إلى بعثٍ لقيم الكرم، والجود، والسماحة، والبأس ويغدو الرثاء حديثاً تمجيدياً عن كائنٍ مضى، والقطيعة هنا زمنية فحسب بين موضوع الحديث والمتحدث،

أما الصفات فهي مسترسلة[٢] تعبر عن تجاوزها للمرثي، لتغدو قيماً خالدةً على مرّ الزمن. يقول في القصيدة نفسها:[٣]

١- لا يبعدِ الله ملحوداً أقــامَ بـــهِ	**شخصُ الحِجَى وسقاهُ الواحدُ الــصَّمَدُ**
٢- يا صاحبَ القبرِ دعوى غيرِ مُتَّئِبِ	**إنْ قال أودى الندى والبدرُ والأســدُ**
٣- باتَ الثَّرى بأخي جذلان مُبتهجاً	**وبِتُّ يحكُمُ فــي أجفــاتي الــسُّهُدُ**
٤- لهفي عليك وما لهفي بِمُجديةٍ	**ما لم يَزُرْكَ بنفسي حَرٌّ مــا أجِــدُ**
٥- أنسى أبا الفضلِ يعفو التُّربُ أحــسنَه	**دُوني ودلوُ الرَّدى في مائــهِ يَــرِدُ**
٦- ويلٌ لأُمِّكَ أقصرْ إنَّـــه حَــدَثٌ	**لم يعتقــدْ مثلَـــه قلــبٌ ولا جَلَــدُ**
٧- عاقَ الزّمانُ رَضيعَ الجودِ لم يَقِه	**أهــلٌ ولــم يفــدِهِ مــالٌ ولا ولــدٌ**

إن أبرز ما تتسم به هذه الأبيات تنوع البنى التركيبية ما بين صيغ الدعاء والنداء(لا يبعد الله / يا صاحب القبر)، والصيغ المحملة بدلالات الحسرة والتفجع (لهفي / ويل)، بالإضافة إلى تغييب بعض العناصر عن السطح اللغوي. «لقوة المعرفة بالموضع»،[٤] مما يجعل استرداد هذه العناصر أمراً يحتاج إلى تتبع خيوط الدلالة:

---

(١) عبد البديع، لطفي: الشعر واللغة: مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر – ط١، ١٩٧٧ ، ص٣٠

(٢) ينظر: الواد، مناهج الدراسات الأدبية، ص٨٩

(٣) الديوان: ٤/ ٧٧-٧٨

(٤)ابن جني: الخصائص، ٢/ ٢٨٤ وأيضاً: ابن جعفر: نقد النثر، ص٦٩

(ويلٌ لأمك، أنسى أبا الفضل، دعوى غير مثّبٍ).

غير أن ما يستحق أن نقف عنده مسألة العطف «والعطف مؤذن بالتماثل والتشابه»،[1] إذْ يتحول إلى علاقة بين البنى، تعمل على اختزال البنى من خلال تغييب بعض العناصر اللغوية التييفترض شكل البنية تكرارها، مما يدل على أن العطف يعمل باتجاه مضاد للتكرار، ولاسيما حين يكون العطف علاقة بين العلامات لا البنى، مما يجعلنا بإزاء وظيفتين للعطف:

١- العطف حين يربط بين علامتين: فيؤدي وظيفة تكثيف الدلالة:

(أودى الندى، والبدر، والأسد)
(لم يعتقد مثله قلب ولا جلد)
(لم يفده مال ولا ولد)

٢- حين يربط العطف بين بنيتين فإنه يؤدي وظيفة تنويع الدلالة، واستحضار عناصر الجداول الاستبدالية التي تحيل القدرة على اختيارها على الكفاءة النحوية، ويتم استدعاؤها بطريق المماثلة أو بطريق التضاد .

وقد وفر العطف في البيت الأول انتقالاً في الصيغة ما بين صيغة النهي وصيغة الفعل الماضي (لا يبعد..... وسقاه) وكلاهما يفضي إلى الدعاء، بينما أفاد في البيت الثالث نوعاً من المقابلة من خلال تبديل الضمير (باتَ / بتُّ).

ونجد في البيت السابع تعالق الوظيفتين، التكثيف والتنويع، حين يستحضر الشاعر من معجم اللغة لفظتين تحيلان على عناصر الجدول الاستبدالي (يقه، يفده).

---

(١) ابن جني، الخصائص: ٣ / ٣٢٠ ولمزيد من التفصيل بخصوص بلاغة العطف وما قامت عليه من فكرة التشريك الحكمي يراجع: الشرقاوي، عفت: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية - بيروت١٩٨١، ص١١٩وما بعدها.

إن هذا التنوع الواسع في الصيغ والأدوات، يحيل على ضبابية الموقف النفسي الذي يصدر عنه الشاعر، ولاسيما إذا لاحظنا أنه بدأ معاني الرثاء بما يختم به عادةً رثاءه، وهو الدعاء بالسقيا، وختمه بما اعتاد أن يبدأ به الرثاء، وهو الوقوف على هول المصيبة (لم يعتقد مثله قلب ولا جلدُ).

إن هذا التنوع لا يحيل على فوضى الدلالة، ولاسيما أن هذه الدلالات محكومة بأمرين: الأول يتصل بتجسيد الفضائل في شخص المرثي، أي إننا نشهد في الرثاء نوعاً من الاتحاد بين المرثي والقيم، التي تشهد نوعاً من البعث في لغة الشعر، وهذا مرتبط بالأمر الثاني الذي يحيل على نوع من وقوف الشاعر إزاء اللغة والفكر، إذ يحيل ظاهر الدلالة (وما لهفي بمجديةٍ) على عجز اللغة، وعجز الفكر[1] (لم يعتقد مثله قلبٌ)، وهو عجز يدفع الدلالات إلى مضائق اللغة والفكر، غير أن ماهية هذا العجز تختلف عما يوحي به ظاهر الدلالة، إذ إن اللغة نفسها تقدم وسائل التعبير التي تتلاءم والموقف الإنساني من الموت، من خلال صيغ الندب والتفجع، التي تقترن بالقيم الخالدة، فترفع الرثاء إلى مستوىً إنسانيٍ كليٍ يتجاوز حدّ التجربة الفردية، والحق أن الفكر لا يوجد خارج اللغة، لأنه لا يحتل حيزاً في الوجود، إلا إذا خرج في صورة الكلام، وحين تنفتح طاقات اللغة التعبيرية تنفتح آفاق الفكر، وتتحول وظيفة اللغة بوساطة إضمار الدلالات إلى كشفٍ للموقف الإنساني الكلي، إزاء قضية ما فتئ العقل يقف أمامها بحَيرة وهي قضية الموت. وعند هذا المستوى تبدأ اللغة بتسيير العلامات بعكس اتجاهاتها ويتم تحويل الموت وهو رمز الفناء والزوال، إلى رمز للخلود، من خلال خلود قيم الحق والخير، التي لم تكن حياة المرثي إلا تجسيداً خالصاً لها.

---

(١) وقد سبق لابن رشيق أن أشار إلى أن الرثاء من أصعب الشعر. ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٢٥١

ثالثاً - شعرية الجناس:

١- الجناس واللغة:

لم تكن نظرة الشعرية الحديثة إلى الجناس تنفصل بحال من الأحوال عن نظرتها إلى الطباق والتكرار، والنفي، وهذا نابع من استبعادها للفكرة القائلة إن البديع زينة تضاف إلى الكلام، وقد حل محلها التصور البنيوي الذي انبثق عن فكرة تداخل المستويات اللغوية.[١]

وإذا كان الطباق ظاهرة من ظواهر الاختلاف، فإنه يمثل الشكل الأمثل والأبرز للتضاد، الذي يمثل بدوره أعلى درجة من درجات الاختلاف ويمكن إدراج تمثيلاته على النحو الآتي:

التضاد/ التنافر / التباين/ المغايرة/ الانقلاب/ التعارض/ التناقض/ عدم الاتساق/ التحول/ عدم الانسجام/ غير ما يبدو عليه/ المخالفة.[٢]

ولم يعد الجناس في منظور الشعرية الحديثة ظاهرةً منعزلةً، قائمة على اللعب اللفظي بعناصر اللغة، التي تنزع منزع التماثل الصوتي، والحق أن الجناس هو الآلية التي تحقق فيها اللغة أعلى درجات التماثل، وهو مبدأ يعمل بطبيعة الحال في اتجاه معاكس لمبدأ الاختلاف.

ففي الطباق تكون العلاقة بين اللغة والفكرة أشد وأوثق، إذ يتراجع الدال ويبرز المدلول، وبسببٍ من شكلية الدال والمدلول، فإن الطباق لا يتحقق في المدلولات، ولكن في المراجع، والأمر في الجناس مختلف، إذ يمثل الجناس أعلى أشكال بروز العلامة، ويتحقق بروز الدال من خلال قدرة الشاعر على تحقيق الملاءمة الدلالية والصوتية، ولعلنا نعلم أن المستوى الصوتي يمثل أصغر مستويات اللغة، بينما يمثل المستوى الدلالي مستوى أعلى، ولعل شعرية الجناس تكمن في قدرته على إحداث الملاءمة بين مجموعة من

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٠٨

(٢) ينظر: شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر - القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص٤٨

المبادئ والقوانين؛ في عنصرين لغويين، فهو يمثل طاقة تنظيمية، تضبط سيرورة القوانين: العروضية، الصوتية، التركيبية، الدلالية، بالإضافة إلى قوانين التداعي التي تسير وفق مبدأي التماثل والاختلاف.

وإذا كان الطباق يحقق تنوع المعنى، فإن الجناس يحقق تماسك التنويعات الجزئية له، ولعله يمثل نزوعاً للغة من حال الاختلاف إلى حال التماثل، وهو من ثَمَّ يؤدي وظيفة تشويش الخطاب، من خلال إسناد وظيفة تغريبية للعلامة في المستوى الصوتي، الذي يتكون من عناصر صوتية، تنهض بوظيفة اختلافية قائمة على تحقيق التعارض بين مواد اللغة، والاختلاف آلية تلجأ إليها اللغة للحدّ من التماثل، الذي يهدد بتطابق العلامات من ناحية صوتية، ومن ثَمَّ تضييع وظيفة التواصل التي تمثل غائية اللغة. مما يعني أن آلية عمل الجناس تسير في اتجاه معاكس لآلية عمل الطباق، أي إن الجناس نزوع إلى المماثلة، وكلما كان التماثل أكبر برزت وظيفة السياق في التمييز، أي إن الاختلاف لا يغدو منوطاً باللغة، بل بالكلام، وكلما كان التماثل أكبر، قل التصاق العلامة بالمرجع، وهيمنت على العلامة علاقتها بعلامة أخرى، غير أن تماثل الدوال لا يعني تماثل المدلولات، ومع ذلك فحصيلة العلاقة بين دالين متماثلين مدلول تفاعلي، إذ لا يمكن أن تكون العلامة بريئة من آثار التماثل الصوتي، مما يعني أن مسار الترميز سيتغيّر، أي إن العمليتين:

١- عملية الترميز : من الأشياء إلى الكلمات

٢- عملية فك الترميز: من الكلمات إلى الأشياء.

ستغدوان عملية واحدة:

١- عملية الترميز: من الكلمات إلى الأشياء

٢- فك الترميز : من الكلمات إلى الأشياء

فالأدب فن لغوي، تتحول فيه اللغة من وجودها الطبيعي إلى وجود فني، حين تسند إليها وظائف جمالية، بفضل تراجع شفافية العلامات، وبروز الشكل الصوتي لها.

ومرة أخرى يعمل البديع على نقل العناصر اللغوية من مستوى الاختيار إلى مستوى التأليف، ويبرز المبدأ الذي قام عليه التداعي، وبناءً على هذا نستطيع أن نميز في النص عناصر مغرَّبة وأخرى غير مغرَّبة، أي إننا نميز بين المادة والأداة، والعلامة تتحول من المادة اللغوية إلى الأداة التغريبية حين تؤدي وظيفة شعرية، بتركيزها على ذاتها، إلى جانب الوظيفة الإفهامية.

ولعل تركيز النظرية الشعرية القديمة على الوظيفة الإفهامية، جرَّ على أبي تمام تهمة الإلحاح في طلب المجانَس والمطابق، ذلك أن الوظيفة الإفهامية هي التي وجهت الفكر النقدي والبلاغي عند العرب، مما جعل الناقد ينظر إلى العنصر اللغوي الذي يتحقق فيه الجناس والطباق بوصفه مادةً لغويةً، لا ارتباط لها بغير المرجع الذي تحيل عليه، وهذه نظرة معجمية محضة تختزل الوجود الجمالي للعلامة.

ولما كان حضور المدلول في الطباق أعلى منه في الجناس، ذلك أن العلاقة في الطباق هي علاقة بين المدلولات، بينما هي علاقة بين الدوال في الجناس، أمكننا القول إن الطباق هو درجة تحويل المعنى إلى شكل، بينما كان الجناس درجة تحويل الشكل إلى معنى، أي إن الطباق هو نقل العلاقة من مستوى المدلول إلى مستوى الدال، في الوقت الذي ينقل فيه الجناس العلاقة من مستوى الدال إلى مستوى المدلول، بحيث تنزع الأشياء التي تحيل عليها العلامات إلى التماثل بسببٍ من تماثل الدوال.

إن هذا يعني أن ثمة تغييراً في الوظائف المسندة إلى العلامات، وهذا التغيير هو مكمن الشعرية في الجناس، إذ يحقق تركيز الثقل الدلالي في علامتين على الأقل، فتتحول من مستوىً استعماليٍّ إلى مستوىً شعريٍّ، وذلك حين تنهض بوظيفة تغريبية في السياق الذي وجدت فيه، ومع ذلك فإنه من غير الممكن للعلامة أن تحقق هذا النوع من الوظائف ما لم تظهر في وسط مختلف

عن طبيعتها النازعة إلى التماثل، أي إن شعرية الجناس تغدو أكثر بروزاً حين يظهر في سياق غير متجانس صوتياً، ونعني بالتجانس هنا التماثل، لا الانسجام الذي أشار إليه النقاد، القدماء، وعدوه من شروط الفصاحة. وهذا لا يعني بحالٍ من الأحوال خلوَّ السياق من وظائف شعرية أخرى.

٢- الجناس وتوليد الدلالة:

والجناس يستند إلى وعي دقيق باللغة، ومبدأ الاختلاف الذي تقومُ عليه؛ فعلى الرغم من أن الجناس يقوم على مبدأ المشاكلة إلا أن وظيفته لا تتحقق إلا عبر الاختلاف، إذ إنّ نوعاً واحداً فقط من الجناس يقوم على التماثل التام وهو الجناس التام،[١] ومع ذلك فإن وظيفته قائمة على الاختلاف الذي ينهض به السياق، الذي يوفر عنصر الاختلاف.

وتأسيساً على ذلك، فنحن إذا أردنا أن نحدّد الموضع الذي تتحقق فيه شعرية الجناس قلنا: إن التماثل الكبير بين البنيتين الصوتيتين لعلامتين موجودتين في سياق واحد، يتحول إلى اختلاف تتنوع درجته على المستوى الدلالي بسببٍ من تباين المرجع، يُضاف إلى هذه العلاقة علاقات أخرى تشد العلامتين إلى عناصر السياق الأخرى التي تنهض بوظائف متنوعة، على أن تنوع الوظائف التي تنهض بها هذه العناصر يرفع من درجة شعريتها، ولاسيما

---

(١) – ذكر البلاغيون العرب للجناس أنواعاً كثيرةً. للتوسع ينظر:

- ابن المعتز: كتاب البديع، ص٢٥
- العسكري: كتاب الصناعتين، ص٣٥٣
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٥٤٥
- ابن سنان: سر الفصاحة، ص١٩٣
- ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ١٠٢/١
- ابن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر، ص٢٦ . وقد أحصى صاحب معجم المصطلحات البلاغية ضروب التجنيس فأربت على ستين ضرباً. يراجع: مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون – بيروت – ٢٠٠٠ مادة: ت ج ن

إذا وعى الشاعر أن شعرية النص لا تتحقق إلا عبر اللغة، وفي الجناس يبرز الحضور الصوتي للكلمة، من هنا كان اتكاء أبي تمام على التجنيس دليلاً على وعيه قوانين اللغة، لا نعني بذلك قوانين تركيب الكلام، ولكن ما تنهض عليه اللغة من مبادئ بوصفها نظاماً رمزياً من الدرجة الأولى.

غير أن الجناس يصبح مبدأً جمالياً حين يحكم مسار الدلالة في النص، ويولد المعنى من شبكة التماثلات، فتغدو اللغة أسبق وجودياً على مستوى النص، ويتحقق انتصار العلامة بوصفها شكلاً، أو على الأقل تتحقق أسبقيتها في الوجود النصي، لأن المعنى يولد أصلاً من علاقة التماثل التي ينجزها الجناس، من خلال دخول العلامة في علاقة التماثل، وتنهض بقية العناصر بوظيفة التسويغ وتحقيق الملاءمة، وجذب المدلولات إلى مجال علاقة التماثل «فإذا سطرت بانتظام كلمات متنافرة لكنها متشابهة صوتياً فإنها ستغدو متقاربة»،[١] مما يعني أن الجناس يستدعي إلى المستوى السطحي ما يعزّز علاقة التماثل، ولاسيما إذا كان الجناس معضوداً بالطباق، فإن المعنى يغدو أدق وألطف، وتصبح الشعرية بحثاً عن التماثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد،[٢] «وهذا يعني أن العلامات وهي تعوض الأشياء في النظام اللغوي، وإن بدت مختلفة وفقاً لتنوع مكونات الوجود، إنما تتضمن متشابهاتٍ في الأسماء ليست في المسميات بمتشابهات، وهذا التشابه ليس من باب الاتفاق والصدفة، إذ يبدو متعلقاً بأسرار في وضع التسميات يحاول الشعراء إبرازها بالاستعمال».[٣]

فعندما يقول أبو تمام:[٤]

بدرٌ أطاعت فيــك بــادرة النــوى ولعاً، وشمسٌ أولعــت بــشماسِ.

---

(١) إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص٦١

(٢) السريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد ، ص٢٤٨

(٣) الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٧١

(٤) الديوان: ٢/٢٤٤

فإنه يعقد صلة تماثل بين مسمياتٍ ما كانت لتتماثل في العقل لولا ما بين تسمياتها من تماثل، فالجناس جمع (البدر والبادرة)، و(الشمس والشماس)، أي إنه جمع بين المحسوس والمعقول لا في سلسلة كلامية واحدة وحسب، بل جعل منهما طرفين في علاقة قائمة على التماثل، فألغى التنافر القائم بين المدلولات بما بين الدوال من تجاذب وتماثل.

ويتيح تتبّع خيوط التجنيس والمطابقة في نصٍ من نصوص أبي تمام القبض على حركة المعنى عبر النسيج اللغوي، إذ يتحول الجناس من مجرد أداة تحفز المعنى وتثيره، إلى بنية يولد فيها المعنى، ويتحرك عبرها، حتى ليفضي نزعها أو تجاهلها إلى تقويض المعنى جملةً.

يقول أبو تمام في مديح محمد بن عبد الملك الزيات:[1]

١- متى أنتَ عن ذُهليَّةِ الحي ذاهلُ	**وقلبكَ منها مُدَّةَ الدَّهر آهلُ**
٢- تُطلُّ الطُّلولُ الدَّمعَ في كلِّ موقفٍ	**وتمثُلُ بالصَّبرِ الدِّيارُ المواثِلُ**
٣- دوارسُ لم يَجفُ الرَّبيعُ رُبُوعَها	**ولا مَرَّ في أغفالِها وهو غافِلُ**
٤- فقد سَحبَتْ فيها السَّحائِبُ ذَيلَها	**وقد أُخملتْ بالنَّور فيها الخمائلُ**

إن وقوف الشاعر بالطلل يتحول إلى وقوف على أبواب اللغة، فذهلية الحي، والطلول، والديار المواثل، والربوع، والأغفال، والخمائل، ما هي إلا معالم أساسية في الطلل تفجّر لغة الشاعر، وتستدعي إلى النص علاماتٍ تربطها بمعالم الطلل علاقة تماثل صوتي، تعيد اللغة إلى لحظة ولادتها الأولى. ويغدو هذا الوقوف عودةً إلى «الأصول التي حلت بها المعاني أول ما حلت في الألفاظ»،[2]

إذ يغدو النص اقتحاماً مستمراً للعلاقة التحكمية بين وجهي الدليل، ينقل الانتباه من علاقة العلامة بالمرجع إلى العلاقة بين الدال والمدلول، وإذ يوجّه

---

(١) الديوان: ٣/١١٢ وما بعدها.

(٢) الواد، حسين: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص٤٨

الجناسُ الانتباهَ إلى الصورة السمعية للعلامة (الدال)، فإنه من الطبيعي أن ينحسر حضور المرجع، غير أن الأمر عند أبي تمام مختلف، إذ يتقدم المرجع ليغدو مصدراً يتولد عنه الجناس، ويغدو نوعاً من إعادة النظر في العلاقة بين المرجع والعلامة، وتتراجع اعتباطية العلاقة الإحالية، وتغدو لإحالة العلامة على المرجع أسباب منطقية، مصدرها علامات أخرى في اللغة.

فتساؤله في المطلع: «متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل» يحيل على افتقاده الذهول(السلو)، في الوقت الذي يلازم المحبوبةَ لزومَ الاسم للمسمى (ذهلية الحي) وهنا تكتسي الإحالة مسوغاً منطقياً فهي ذهلية لأنها سالية ذاهلة عن الود، وهذا يحيلنا على أبيات كثيرة مبثوثة في ديوان أبي تمام: كقوله:[1]

تجرّع أسىً فقد أقفر الجَرَعُ الفــردُ   ودع حِسيَ عَيْنٍ يحتلب ماءَها الوجدُ

وقوله:[2]

لا تنــسيَنْ تلــكَ العُهــودَ فإنّمــا   سُــمّيتَ إنــساناً لأنــك ناســي

إن التقابل الذي يولده (الذهول) في التركيب الأول، يكشف عن تقابل آخر في قوله:

وقلبك منها مدة الدهر آهل. فلفظ (آهل) يدخل في علاقة تماثل مع ذاهل، وهو بسببٍ من هذا التماثل يستحضر علامات تنسج حوله معاني تُعمّقُ التقابل بين موقف الشاعر وموقف المحبوبة، والمعنى: صدرك أبداً معمور بحبها مأهول من ذكرها، وهي بخلاف ذلك.

ويستدعي لفظ (الطلول) في النص لفظاً يماثله صوتاً ويختلف عنه معنىً - بالمفهوم الجزئي للمعنى - إلا أنه يجذب لفظ الطلول إلى حقله

---

(١) الديوان: ٢/٨٠

(٢) الديوان: ٢/٢٤٥

الدلالي (تُطلُّ الطلول) فيتحول التماثل من مستوى الصوت إلى مستوى الدلالة، حتى كأن العلاقة بينهما اشتقاقية، أو كأنها تحيل على تسويغٍ منطقي لتسمية الطلول بهذه التسمية، مما يحدُّ من اعتباطية العلاقة التي تحكم بنية الدليل (الطلول).

والديار المواثل استحضرت فكرة التمثُّل، كما استحضرت الربوعُ ذكرَ الربيع، وكذا شأن أغفال الديار وخمائلها.

مما يعني أن الطلل تحول من ظاهرةٍ وجوديةٍ، إلى ظاهرةٍ نفسيةٍ ترتسم باللغة في وعي الذات الشاعرة، لتغدو معالم الطلل معالمَ لغويةً، تولد في اللغة وتمرُّ عبرها لتأخذ صورتها وفق عمل إبداعي من صنع عبقرية اللغة، وهنا يعمل الجناس على تحيّيد فكرة المقابلة بين زمنين، مما يدل على أن الجناس يحرّر الطلل من فكرة المقابلة، ويحوّل الطلل من ظاهرةٍ وجوديةٍ إلى ظاهرةٍ كونيةٍ تطلقها اللغة من إسار الزمن، ليغدو مكاناً منسوجاً في اللغة، يسبح في الزمن المطلق، ولاسيما أنه بدأ القصيدة بالتركيب الاسمي الذي يشتمل على تساؤل عن الزمن (متى) مما جعل الزمن في حيّز المجهول، الخارج عن حدود المعرفة الإنسانية، ثم أطلق دلالةً زمنيةً أخرى (مدة الدهر) وهي أيضاً تدل على عدم التحديد، وتشتمل على معاني اللانهائية، وهنا تبدأ فكرة تحرر الطلل من الزمن، لتترى بعد ذلك الإشارات إلى كلية هذا الزمن؛ فالبيت الثاني يشتمل على تركيب فعلي قوامه الفعل المضارع الذي يحمل دلالات الاستمرار، ولاسيما أنه ورد مشفوعاً بإشارةٍ إلى الاستمرار (في كل موقفٍ)، ويؤكد التركيب الاسمي الذي يحكم بنية البيت الثالث هذا الاستمرار، إذْ تشكل صيغة اسم الفاعل(دوارس، غافل) ركناً أساسياً في الإسناد، وعلى الرغم من أن حرف النفي(لم) قلب دلالة المضارع إلى الماضي، إلا أن الحالية (وهو غافل) ضبطت مسار الدلالة وحالت دون دخولها في ماضي الطلل، فظلت الدلالة تدور في فلك الزمن المطلق.

وتتوالى أشكال الجناس مولدةً معالم الطلل وملامح أهلية الظاعنين:[1]

٥- تعفَّينَ من زادِ العُفاةِ إذا انتحى على الحَي صَرفُ الأزمةِ المُتماحِلُ

٦- لهم سلفٌ سُمرُ العوالي وسامِرٌ وفيهم جَمـالٌ لا يغـيضُ وجامِـلُ

وينحل نسق الجناس عن صورٍ أربعٍ في أبياتٍ أربعة:[2]

٧- ليالِيَ أطللتَ العـزاء وجوَّلَـتْ بعقلـكَ آرَامُ الخُـدُورِ العقائِـلُ

٨- من الهيفِ لو أنَّ الخلاخِلَ صُيِّرَتْ لها وُشُماً جالت عليها الخلاخِـلُ[3]

٩- مها الوحشِ إلاَّ أنَّ هاتا أوَانسٌ قنـا الخـط إلاَّ أنَّ تِلـكَ ذوابِـلُ

١٠- هوى كان خلساً إنَّ من أحسنِ الهـوى هوى جُلتَ في أفنائهِ وهو خامِـلُ

غير أن الصورة لا تتفلت من إسار التماثل الذي يتبدى في الجناس والتكرار، وتظهر فاعلية النفي في إبراز المغايرة التي تنطوي عليها الصورة، إذ تغدو الصورة بحثاً عن التباين والمغايرة بدلاً من التماس التماثل والانسجام، وهنا تبدو مفارقة المألوف، وتغريب الصورة، ونحن إذا تتبعنا خيوط العلاقات في البيت التاسع وجدنا العلاقة بين جزأي البنية قائمةً على التوازي:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس

قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

وضمن التركيب الواحد توجد علاقات جزئية قوامها الطباق (الوحش/ أوانس)، (قنا الخط/ ذوابل).

---

(١) الديوان: ٣/ ١١٤

(٢) الديوان: ٣/ ١١٥-١١٦

(٣) يعد هذا البيت والبيت الذي يليه من مآخذ الآمدي على أبي تمام، ينظر: الموازنة: ٢/ ١٣١ وَ ٢/ ١٤٠ وذكره ابن رشيق في العمدة، ص ٥٨١، والجرجاني في الوساطة ص٤٥ وابن سنان في سر الفصاحة ص١٧٠، وقد استحسن فيه المناسبة وذكر الآمدي مكان لفظة وشماً في الديوان لفظة (وشحاً). وقد استخرج ابن أبي الاصبع من البيت التاسع سبعة فنون بديعية، ينظر: ابن أبي الإصبع تحرير التحبير، ص ٣٦٨- ٣٦٩.

وقد عاب صاحب الوساطة مقابلته: هاتا/ تلك، إلا أن أبا تمام أدق وعياً بالمعنى الذي إليه يقصد، إذ إن (هاتا) تعود على المشبه (المرأة) و(تلك) تعود على المشبه به (القنا) وتمثل العلاقة على النحو الآتي.(١)

المها ⟵ وحشية

النساء ⟵ أوانس ⟵ هاتا

القنا ⟵ ذوابل ⟵ تلك

النساء ⟵ طِراء

لذا فإن تغيير العنصر الإشاري ليس ترفاً لغوياً، بل هو ذو دلالة دقيقة تتبين عند عزل الأطراف بعضها عن بعض، وهذا مرتبط أصلاً بالوظيفة الاختلافية التي تقوم بها بعض عناصر اللغة في مستوياتها جميعاً، فالشاعر يسند إلى اسم الإشارة وظيفة تمييزية، ولو أنه كرره بلفظه لا مّحت الحدود بين أطراف الصورة، ولتطابقت معالمها وانبهمت ملامحها، ولتتحقق ما يُهدّد علامات اللغة من تطابق لولا مبدأ الاختلاف الذي تقوم عليه في جوهرها.

وتعود آلية التكرار في البيت العاشر مؤتلفة بالمقابلة التي تفتتح نسقاً جديداً قوامه التضاد، ويبدأ هذا النسق بالتشكل خارج بنية المدح، وتتضح معالمه آخذةً أشكالاً متنوعةً من التقابل. غير أن هذا النسق يبدأ بالتشكل في اللحظة التي يلتفت فيها الشاعر إلى زمن سابق على الطلل، ثم لا يلبث أن يعود إلى الزمن المطلق، من خلال ما يتيحه الاستئناف من حرية التنقل من زمن إلى زمن ومن فكرة إلى فكرة.

---

(١) جاء في شرح الصولي: «هن كبقر الوحش في تهاديهن وحسن عيونهن، وهن كقنا الخط في القدّ، إلا أن القنا ذوابل وهن طراء، وقيل للقنا ذوابل لأنها تلين عندا الطعن فلا تتكسر» ينظر الديوان ٣/١١٦

تبدأ المقابلة في بنية المديح بين العلم والجهل، وبين طبقة الدهماء وطبقة أهل العلم، وكما أشار في قصيدةٍ له أن الأدب والدّ، كذاك فإن الجهل أب يجمع في كنفه من لا علم لهم ولا أدب، وكثيرٌ ما هم:[1]

١- أبا جعفــرٍ إنّ الجهالــةَ أمُّهــا	ولــودٌ وأمُّ العلــمِ جــدَّاءُ حائــلُ
٢- أرى الحشو والدَّهماء أضحوا كـأنهم	شُـــعوبٌ تلاقـــت دوننـــا وقبائـــلُ
٣- غدوا وكأنَّ الجهلَ يجمعهم به	أبٌ وذوو الآدابِ فـــيهم نواقـــلٌ

فإذا كان الجهل أباً أو أماً يجمع إليه الجهال، فمن للعلماء يجمعهم ويلمّ شتيت شملهم؟ هنا تبرز صورة الممدوح النقيضة لصورة الجهل، ويكتمل التقابل بين الجهل والعلم ممثلاً بالممدوح:[2]

١- فكن هضبةً نأوي إليها وحَـرَّةً	يُعـرِّدُ عنهـا الأعـوجيُّ المَناقـلُ
٢- فإن الفتى في كل ضربٍ مُناسـبٌ	مَناسـبَ روحانيـةً مـن يُـشاكلُ
٣- وأنت شهابٌ في الملمّاتِ ثاقبٌ	وسيفٌ إذا ما هزَّكَ الحـقُّ قاصـلُ
٤- من البـيض لـم تـنضُ الأكـفُّ	ولا حملـت مِـثْلاً إليـهِ الحمائـلُ
٥- مُوَرِّثُ نـارٍ والإمـامُ يَـشُبُّها	وقائـل فـصلٍ والخليفـةُ فاعـلُ
٦- وإنكَ إن صدَّ الزّمانُ بوجهـه	لطلقٌ ومـن دون الخليفـةِ باسـلُ

ويعود الجناس إلى التحكم بسير الدلالات، بعد أن يخرج الشاعر من النسق القائم على المقابلة، بين الضدين، ليدخل في تشكيل البنى الجزئية التي تؤسس نسق المقابلة القائم على التوازي النحوي. وتظهر هذه البنى على النحو الآتي:

١-	أنت	شهابٌ	ثاقب	في الملمات
و		سيفٌ	قاصلُ	إذا ما هزك الحق

---

(١) الديوان: ٣/ ١١٧

(٢) الديوان: ٣/ ١١٨-١١٩

٢- لم تنضُ الأكف كنصله

لا حملت الحمائل مثلاً إليه

٣- مؤرّث نارٍ و الإمام يشبها

قائل فصل و الخليفة فاعل

٤- و إنك لطلقٌ إن صد الزمان

و إنك باسلٌ من دون الخليفة

وعلى المستوى الدلالي يبدو التناظر بين شهاب/ سيف، هضبة/ حرة لم تنض الأكفُ/ لاحملت الحمائل، صدَّ/ طلق .

إذ يعمل التقابل على إثراء الدلالة، بينما يغدو الجناس مسؤولاً عن تماسك البنى الجزئية.

حملت/ الحمائل ، مُناسب/ مناسب، قائل/ فاعل

وإذا كانت المقابلات تعزز التقابل الأكبر بين صورة الممدوح والصورة النقيضة، فإن التقابل يذوب في علاقة ائتلاف قائمة على الجناس حين تظهر فكرة الخلافة، ويتحول التضاد من المستوى اللغوي (اللفظي) إلى المستوى الدلالي، أي إننا لا نعثر في الأبيات التي استغرقتها فكرة الخلافة ألفاظاً تدخل في علاقة تضاد على المستوى المعجمي، في الوقت الذي تعمل فيه بنية الجناس على توجيه دلالات الحكمة، وحسن التدبير، والكفاية لتصب في فكرة الخلافة. ومع ذلك فنحن نقع على صور جزئية قائمة على التقابل، وقوامه تقابل الضمائر؛ فضمير الممدوح متواتر الظهور لا يغيب عن النص إلا بظهور معادل له؛ فقوله مثلاً:

من البيض لم تنضُ الأكف كنصله ولا حملت مِثْلاً إليه الحمائلُ

يشتمل على ضمائر عائدة على السيف، والسيف ما هو إلا صورة من صور الممدوح، وعلى هذا نسجت فكرة الخلافة على محورين يمثل أحدَهما ضمير الممدوح، ويمثل الآخرَ كلٌّ من رام الخلافة بخلاف:(١)

١- لئن نقِموا حوشيَّةً فيك دونهـا	**لقد علموا عن أي علـقٍ تُناضـلُ**
٢- هي الشيء مولى المرء قِرنٌ مُبـاينٌ	**لـه وابنـه فيهـا عَـدُوٌّ مُقاتـلُ**
٣- إذا فَضَلَت عن رأي غيـرك أصـبحت	**ورأيكَ عن جهاتها الـستٌّ فاضـلُ**
٤- وخطبٍ جليلٍ دونها قد شـغلتهُ	**وفي دونه شُـغْلٌ لغيـركَ شـاغلُ**
٥- رددتَ السّنا في شمسهِ بعد كُلفةٍ	**كأنَّ انتصاف اليوم فيهـا أصـائلُ**
٦- ترى كُلَّ نقصٍ تارك العرض والتقـى	**كمالاً إذا المُلكُ اعتدى وهو كامـلُ**

إن علاقة الممدوح بالخلافة علاقة تماثل، لأنه ندٌّ لها وصنوٌ، لذا فإنها تفضل عن رأي غيره، ويفضل رأيه عنها: (فضلت/ فاضل)، وينهض بالأمور الجسام دونها، ولو كان غيره لأعجزه وانقطع دونها: (شغلته/ شغل / شاغل).

ويتيحَ جدَل الضمائر توليد الصورة النقيضة، إذْ إن أيَّ معنىً عند أبي تمام يتأسس على عنصرين يرتبطان بعلاقة التقابل أو التماثل، يتبدى هذا في الأبيات على النحو الآتي:

١- علاقات التقابل:

الممدوح	/	الناقمون
المرء	/	القرن المباين
رأي الممدوح	/	رأي غيره
الممدوح	/	غيره

٢- علاقات التماثل:

فضلتْ / فاضل ، شغل/ شاغل ، كمالاً/ كامل .

---

(١) الديوان: ٣/١٢٠

فالتقابل قائم بين الممدوح وغيره ممن نقموا لنفاره ودفاعه لحياطة الخلافة والمملكة، أو غيره ممن تقلد السلطة وناء بأعبائها، وتتحول العلاقة إلى علاقة تماثل محورها الممدوح وإنجازاته، التي ضمّ بها ما انتشر من أمور الملك :[1]

١- جمعتَ عُرا أعمالها بعد فرقـةٍ ... إليكَ كمـا ضـمَّ الأنابيـبَ عامـلُ

٢- فأضحت وقد ضُمَّت إليك ولم تزل ... تُضَمُّ إلى الجيش الكثيـفِ القنابـلُ

٣- وما برحت صوراً إليك نوازعاً ... أعِنَّتُهـا مُـذْ راسـلتكَ الرسـائلُ

٤- لك القلمُ الأعلى الذي بِـشباتِه ... تُصابُ من الأمر الكلى والمفاصـلُ

إذ تتضح علاقات التماثل القائمة على الجناس على النحو الآتي:

ضمت/ تضم

راسلتك/ الرسائل

ويظهر تحكم النسق النحوي في هذه الأبيات بالمعنى، إذ يفرض شكلاً مبنياً على الحدث الماضي، بالإضافة إلى تتابع مجموعة من الأفعال الماضية، ترمي إلى إثبات ما للممدوح من قدرة على ضمّ أمور الملك، وقوام المعنى مقابلة بين حال الملك والدولة قبل الممدوح، وحالها وقد بسط فيها كف النعمة، وردّ النور في شمس الخلافة بعدما كانت اسودت أو همّت. وينحرف مسار المعنى مبتعداً عن فكرة المدح ليدخل في نسقٍ لغوي جديد قوامه التركيب الاسمي:[2]

١- لك القلمُ الأعلى الذي بِـشبَاتِه ... تُصابُ من الأمر الكلى والمفاصـلُ

٢- له الخلواتُ اللاءِ لولا نجيُّهـا ... لما احتفلت للملـك تِلـكَ المحافـلُ

٣- لعابُ الأفاعي القاتلاتِ لعابـهُ ... وأري الجنى اشتارتهُ أيدٍ عواسـلُ

٤- لهُ ريقةٌ طَـلٌّ ولكـنَّ وقعهـا ... بآثارهِ في الشرق والغـربِ وابـلُ

---

(١) الديوان: ٣/ ١٢٣

(٢) الديوان: ٣/ ١٢٣ وما بعدها

٥- فصيحٌ إذا استنطقتهُ وهو راكبٌ وأعجمُ إن خاطبتــهُ وهــو راجــلُ

٦- إذا ما امتطى لخمس للّطــاف وأفرغــتْ عليه شِعابُ الفكرِ وهــي حوافــلُ

٧- أطاعتهُ أطرافٌ لها وتقوّضــت لنجواه تقويضَ الخيــامِ الجحافــلُ

٨- إذا استغزرَ الذهنَ الذكي وأقبلتْ أعاليه في القرطاسِ وهي أســافلُ

٩- وقد رفدته الخنصران وشدّدت ثــلاثَ نواحيــهِ الــثَّلاثُ الأنامــلُ

١٠- رأيتَ جليلاً شأنهُ وهو مُرهفٌ ضَنَىً وسميناً خطبهُ وهــو ناحــلٌ

١١- أرى ابن أبي مروانَ أمّا عطاؤهُ فَطامٍ وأمَّــا حُكمــه فهــو عــادلُ

يتحول القلم إلى موضوع فنيٍ يتيح للشاعر نوعاً من تحفيز معاني المدح، ومماطلة الممدوح في هذه المعاني، غير أن هذا ما يبديه ظاهر النص، إذ إن إنعام النظر في النص والتساؤل عن علاقة القلم بالمدح يظهر أمرين:

الأول يتصل بمسألة الخلافة، بينما يتصل الثاني بقضية الأدب، فالشاعر اعتاد أن يمدح عِلْية القوم من خلفاء ووزراء، والعلاقة بين الشعر والممدوح تتجاوز حدود التلقي، ذلك أن متلقي الأدب هنا هو نفسه موضوع الأدب، غير أن هذا لا يعني أن التلقي موقوف عليه، ومع ذلك فإن من دواعي نشوء الفن الرفيع في نظر أبي تمام وجود موضوعات تتسم بالتميز والتفرد؛ فهو القائل:(١)

وإذا الفتى المأمول أنجــح عقلــه في نفسه ونــداه أنجــحَ شــاعره

لذا فإن القلم يحيل على الأدب الرفيع، كما يشير إلى أن الممدوح وإن كان متقلداً للوزارة، فإن مآثره ومكرماته تجاوزت حدود سلطته، إلى حدّ أنه أعاد النور في شمس الخلافة، وقد كلح قبله وجه الزمان؛ وهذه حال القلم؛ فإنه على رهافته عظيم الفعل جليل الشأن.

---

(١) الديوان: ٢/٢١٣

والأمر الثاني يتصل بإلحاح الشاعر على حاجة الأدباء إلى من يكلؤهم ويرعاهم وقد أشار إلى ذلك في المقدمة:

فكن هضبةً نأوي إليها وحـــرةً ... يعـــرّد عنهـــا الأعـــوجي المناقـــلُ

فإن الفتى في كل ضـــربٍ مُناســـب ... مَناســـبَ روحانيـــةً مـــن يـــشاكلُ

أي كن هضبةً لا يرومها الجهل ولا يرقاها، لأنه ليس مشاكلاً إياك، إذ إنك عالم، والعلم يضاد الجهل.(١) وقد تحقق مفهوم التشاكل دلالياً من خلال تشاكل الألفاظ وتماثلها(مُناسب/ مَناسب).

وبهذا تكتمل المحاور التي تأسست عليها القصيدة وهي: الأدب والعلم، فكرة الخلافة، فكرة الوزارة الممثلة بالممدوح.

من هنا نتّبين أن فكرة الوزارة هي الحلقة الرابطة بين محوري الأدب والخلافة، مما يعكس موقفاً ثقافياً للشاعر، ولاسيما أن معاني المدح في هذا النص تحيل على حسن الرأي والحكمة، غير أن العلاقة لا تتضح إلا حين يشير الشاعر صراحةً إلى أن الممدوح يصل أسباب الأدباء إن تقطعت من معروف الخليفة:(٢)

١- أبا جعفرٍ إنَّ الخليفة إن يكـــن ... لِورَّادِنـــا بحـــراً فإنَّـــكَ ســـاحلُ

٢- وما راغِبٌ أسرى إليك براغبٍ ... ولا ســـائلٌ أَمَّ الخليفـــةَ ســـائِلُ

٣- تقطّعتِ الأسبابُ إن لم تُغِر لها ... قُوىً ويصِلْها من يمينـــكَ واصـــلُ

٤- سِوى مطلب يُنضي الرَّجاءَ بطوله ... وتُخلِقُ إخلاقَ الجُفُـــونِ الوســـائلُ

إذ يسهم الجناس هنا في نزع دلالة بعض الأدلة، وتحويلها إلى مجرى مغاير لدلالة اللفظ، فيشتمل اللفظ الواحد على معنىً معجميٍّ، وآخرَ يتيحه السياق بما يوفره من أدوات التغيير، تغيير الدلالة.

---

(١) ينظر: شرح التبريزي؛ الديوان: ٣/١١٨

(٢) الديوان: ٣/١٢٧

فالراغب ليس راغباً، والسائل ليس سائلاً، إذ يتيح النفي تحويل الجناس إلى ضربٍ من التكرار على مستوى اللفظ: (راغب/ راغب)، (سائل/ سائل) يضم ضرباً من التضاد على مستوى الدلالة:

(راغب/ ليس براغب)، (سائل/ ليس بسائل).

كما يتيح الجناس الاشتقاقي (يصلها/ واصل)، (تخلق/ إخلاق)، توليد دلالاتٍ لا يستقيم معنى المدح من دونها؛ فتتجاوز العلاقة مسألة التشابه في الحروف إلى مسألة التشابه في الدلالات، وهنا يتحقق التماثل ليس بين الدوال وحدها، ولكن بين المدلولات أيضاً. وهنا تبدو الفاعلية مسندةً إلى الممدوح، ويبدو الخليفة عنصراً متمماً للصورة، مما يحدث انفصالاً بين فكرة الخلافة وشخصية الخليفة، إذ تغدو فكرة الخلافة أوثق عروةً بالممدوح، وأشبه بخصاله، وأليق بشمائله، وليس هذا من باب التعريض بالخليفة، ولكنه تطلعٌ إلى نموذجٍ أمثلَ يتحقق في فكرة الخلافة التي يجد الشاعر فيها بغيته، وإليها تسعى الدلالات جميعاً، وإليها تنتهي معاني المدح، بوصفها الفكرة الجوهرية التي تمثل عماد الدولة، وبهذا تغدو شخصية الممدوح مستقر الدلالات الصادرة عن المحاور الثلاثة (الأدب – الخلافة – الوزارة) لتؤكد أن القلم الأعلى والسيف القاصل ما هما إلا الممدوح عينه.

وتلح على الشاعر فكرة الأدب وفاعليته في إحياء المكرمات، وجمع المجد المتفرق، كما تلوح علاقة الممدوح بالشعر في تضاعيف النص، فهي علاقة متعددة الأبعاد؛ فالشعر لا يرفع الممدوح إلا بمقدار ما يرعى الممدوح حقَّ هذا الشعر، وبمقدار ما يجمع في نفسه من الشمائل والخلال، التي تتيح للشاعر أن يجعل منها نصاً انتقل عبر اللغة من مجال الواقع إلى مجال الفن، وتبدو هذه العلاقة واضحة في خواتيم القصائد بعامة، وبخاصة قصائد المدح، مما يجعل العلاقة بين الشعر والممدوح علاقةً فريدةً، قِوامها نصٌ فريد يُزَفُّ

إلى من جمع في شخصه من قيم الفرادة والتميز ما يجعله أهلاً لمثله. يقول أبو تمام في ختام قصيدته التي بين أيدينا:[1]

١- منحتُكها تشفي الجوى وهو لاعجٌ	**وتبعثُ أشجان الفتى وهــو ذاهــلُ**
٢- تَرُدُّ قوافيها إذا هــي أرســلت	**هواملَ مجدِ القومِ وهــي هوامــلُ**
٣- فكيــفَ إذا حَلَّيتهــا بحُليِّهــا	**تكونُ وهذا حُسنها وهــي عاطــلُ**
٤- أكابِرَنــا عطفــاً علينــا فإنَّنــا	**بنــا ظمــأٌ مُــردٍ وأنــتم مناهــلُ**

إن هذا النصّ الفريد، الذي يزفّه المادح للممدوح، قِوامه أنماطٌ من الاختلاف والائتلاف، تتعدد فيه الطرائق والمسالك؛ فعلاقة القصيدة بالمتلقي علاقة ائتلاف:

(هوامل المجد/ القوافي هوامل)، (حلّيتها/ حليّها)

ما علاقتها بذاتها فهي علاقة اختلاف:

(حليها/ عاطل)

وقيمتها في قدرتها على جمع المتنافرات، وضم المتباعدات، من خلال علاقات الائتلاف مع المتلقين، التي تحققت بطريق الجناس، فتولّدَ معنىً، مصدره بنية الجناس، التي عملت على التحكم في سير الدلالات، لتحويل ما هو متنافر متباعد، فيما بين الأدب والخلافة إلى نوعٍ من الوحدة، تكون فيها الخلافة منهلاً للوراد من ذوي العلم والأدب.

إن فعل القصيدة لا يقل خطراً عن فعل القلم، ولعل البناء الشرطي للنسق اللغوي (إذا هي أرسلت...) يوثق الصلة بين وصف الشاعر للقلم (إذا ما امتطى الخمس اللطاف...)،(إذا استغزر الذهن الذكي...)، ووصفه للقصيدة، غير أن فاعلية القلم تبدو مكتملةً، وذلك أنه موكّل بتصريف شؤون الحكم، في الوقت الذي تَعدُ فيه القصيدة بفاعلية أعظم إذا ما هُيِّئَتْ لها الأسباب، على أن كليهما خلاصة الفكر المهذب وفيض العقول المبدعة.

---

(١) الديوان: ٣/١٣١

وما كان للنص أن يسوق الدلالات إلى هذا التماثل القائم بين محاوره الدلالية لولا أنماط التشاكل القائمة بين عناصره اللغوية، بدءاً من فكرة الطلل التي تتولد في أشكال الجناس، فيتحول بذلك إلى ظاهرة لغوية. ولنا أن نسأل عن سرّ استجابة فكرة الطلل لآلية الجناس أكثر من استجابة فكرة الخلافة مثلاً؟ لعل الأمر عائدٌ إلى أنه في الطلل تختفي أشكال التمايز والتباين، وتنزع معالم الطلل إلى التماثل والتماهي، سوى ماتتبينه بصيرة الشاعر وباصرته، بعد لأيٍ وطول وقوفٍ، وهنا يبدو الجناس شكلاً طبيعياً للطلل، وعلى هذا يصبح الطلل موقفاً من الوجود، يكشف أشكال الاختلاف وصراع الأضداد حين يقترن بالزمن، كما يكشف أشكال التماثل والتماهي في الوجود حين ينفصل عن الزمن، ويغدو أكثر التصاقاً باللغة. ولهذا فإن للطلل في مقدمات أبي تمام وجودين:

أحدهما في الزمن، يستند إلى آليات التضاد، أي إن الطلل يولد في أشكال الطباق والمقابلة.

والثاني أن الطلل قد يولد في الجناس، فيكون وجوده في اللغة، منفصلاً عن الزمن. وفي كلا الحالين يمثل الطلل رؤية الشاعر، ويعكس موقفه من اللغة والوجود. أما الخلافة فإن قيمتها تبرز من خلال علاقة الاختلاف بين من يمثلها (الممدوح)، ومن يرومها بسوء (الناقمون)، وتظهر هذه العلاقة من خلال أشكال التقابل، غير أن علاقتها بالممدوح علاقة ائتلاف، تظهرها أشكال الجناس المتنوعة. ولا يقف التماثل عند هذا المستوى من مستويات القصيدة، إذ إن نظرةً متأنيةً تكشف أن التماثل هو المبدأ الناظم لحركة الأنساق في القصيدة؛ وبيان ذلك فيما يأتي:

- حركة الأنساق:

وإذا كان الجناس يحكم العلاقة بين العلامات على مستوى البنية الجزئية، فإن تماثلاً من نوع آخر يظهر لنا على مستوى الأنساق التي بنيت عليها القصيدة، إذ إن أبرز ما نقف عنده في هذه القصيدة أن أنساقها بنيت بناءً خبرياً، وأن الإنشاء على قلته في هذه القصيدة نهض بوظيفة الإعلان عن بدء

النسق اللغوي، والدخول في محور جديد من محاور النص، وكأن الإنشاء مثل نوعاً من الرجوع المتكرر، أو البداية المتعددة؛ وبيان ذلك أن فكرة الطلل ابتدأت بصيغة من صيغ الاستفهام، الذي استند إلى فن بلاغي هو التجريد، تترى بعد هذه الصيغة صيغ الخبر التي سبق أن أشرنا إلى تنوعها ما بين تراكيب اسمية وأخرى فعلية قوامها الفعل المضارع، ولا يخرج الشاعر من فكرة الطلل إلا بإنشاء جديد قوامه النداء في البيت الحادي عشر:

أبا جعفرٍ إنّ الجهالةَ أمُّها ولودٌ وأمُّ العلمِ جدَّاءُ حائلُ

ويشتمل هذا النسق على دلالات المقابلة بين العلم والجهل التي تنتهي بإنشاء جديد في البيت الرابع عشر :

فكن هضبةً نأوي إليها وحرةً يعرّد عنها الأعوجي المناقلُ

ويستغرق هذا النسق فكرة القلم وفكرة الخلافة، من البيت الخامس عشر إلى البيت السادس والأربعين، فلا يصادفنا أيٌّ من صيغ الإنشاء.

ومع الدخول في العلاقة بين الممدوح وفكرة الخلافة يبدأ النسق الجديد بالتشكل حول صيغة النداء:

أبا جعفرٍ إنَّ الخليفةَ إن يكن لِورَّادِنا بحراً فإنَّكَ ساحلُ

وهو ينتظم الأبيات من السابع والأربعين إلى التاسع والخمسين ، ويختم الشاعر النسق الأخير باستفهام مشحون بدلالة التعجب في البيت التاسع والخمسين:

فكيف إذا حلَّيتها بحُليِّها تكون وهذا حسنها وهي عاطلُ

بينما يشكل النداء المشفوع بالطلب بصيغة المصدر المقولة التي سعت القصيدة إلى تحقيقها:

أكابرنا عطفاً علينا فإنَّنا بنا ظمأً مُردٍ وأنتم مناهلُ

وتأسيساً على ذلك يمكننا القول إن الإنشاء أتاح للشاعر أن يبدأ من جديد، ويجعل من القصيدة أنساقاً يتوالد بعضها من بعض، في حركةٍ ناميةٍ لا تكتمل إلا بالإنشاء الأخير، الذي يغلق النص بقدر ما يفتحه على أنساقٍ جديدةٍ محتملةٍ، لا تمتنع القصيدة من استقبالها، لتستمر بذلك عمليات التدليل خارج النسيج اللغوي للنص.

غير أننا نتساءل: هل يعزّز الجناس دائماً مبدأ التماثل والائتلاف، وما وظيفة النفي في تحويل الجناس من فاعلية تحقق الائتلاف، إلى فاعلية تعزز قيم التباين والتغاير؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تفضي بنا إلى البحث في آلية تحول الجناس إلى قيمة اختلافية بوساطة النفي، وبيان ذلك فيما يأتي من القول.

٣- الجناس وشعرية الاختلاف:

لما كان الجناس يمثل المستوى الذي يلتقي فيه المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، في نسيج النص على ما بينّا، فإن الطباق هو علاقة ترتبط فيها المدلولات بعضها ببعض بصرف النظر عن بنيتها الصوتية، مما يعني أن الدال في الجناس أكثر بروزاً منه في الطباق. غير أن وعي الشاعر باللغة وآلياتها في إنتاج الدلالات، يسمح له بتحويل الأسس التي تقوم عليها اللغة، إلى قوانين ومبادئ شعرية تجعل من نصه بنيةً تبدو فيها اللغة العبقرية الصانعة للنص، غير أن هذا لا يعني البتة تحييداً لعمل الخيال وما ينتجه من أشكال المحاكاة، بقدْر ما يعني تفجير الطاقات الشعرية الكامنة في اللغة، في مستوى استخدامها الذي يعد أساساً للمستوى التصويري.

وحين يأتلف الجناس والطباق والنفي في بنيةٍ واحدةٍ، فنحن أمام بنيةٍ يتنازعها بروز الدال والمدلول، والعلاقة، إذ يتيح النفي للتضاد أن يولد من عناصرَ لغويةٍ متجانسةٍ من الناحية الصوتية، ويغدو سلب الدلالة عنصراً شعرياً ينهض بعبء توليد المعاني وتنويع الدلالات؛ عندها يصبح النفي وسيلةً فنيةً لتحويل أعلى درجات التماثل الذي يبرزه التكرار، إلى أعلى

درجات الاختلاف المتمثل في التضاد. من هنا قال ابن رشيق «إذا دخل التجنيسَ نفيٌ عُدَّ طباقاً، وكذلك الطباق يصير بالنفي تجنيساً»[1] وفي قول ابن رشيق إشارة مهمة إلى جدلية العلاقة بين الجناس والطباق التي تتحقق عبر النفي، وهذه العلاقة شديدة البروز في نصوص أبي تمام ولا نستطيع الإشارة إليها معزولةً عن النص لذا فإننا سنقف على قصيدة تتجلى فيها هذه العلاقة بوضوح، وبصورة تثبت وعي أبي تمام بجدل العلاقة بين الأدوات الفنية، ومالها من فاعلية في توليد المعاني من خلال العلاقات الناظمة لها.

يقول أبو تمام في قصيدة يمدح فيها أبا سعيد الثغري:[2]

١- لا أنتِ أنتِ ولا الـديارُ ديـارُ … خَـفَّ الهـوى وتولّـتِ الأوطـارُ

٢- كانت مجاورة الطلول وأهلها … زمناً عذابَ الـوردِ فهـي بحـارُ

٣- أيام تدمي عينَه تلـك الـدمى … فيهـا وتَقمُـرُ لُبَّـهُ الأقمـارُ

٤- إذ لا صَدوفُ ولا كَنودُ اسماهُما … كـالمعنيين ولا نَـوارُ نـوارُ

٥- بيض فهُنَّ إذا رُمقنَ سـوافراً … صُـوَرٌ وهُـنَّ إذا رَمقـنَ صِـوارُ

تبدأ هذه القصيدة ببنيةٍ من بنى التماثل، قِوامها التكرار اللفظي الذي يحوله النفي إلى ضربٍ من التضاد، عن طريق سلب الدلالة. مما يعمق التضاد؛ إذْ يُدخِل على موضوعٍ واحدٍ محمولين من جهة واحدة، مما يضع اللغة في مأزق فلسفي، وهذا غير مقبول منطقياً، إذ إنه يناقض مبدأً أساسياً من مبادئ العقل وهو مبدأ الهوية الذي يستند إلى الوحدة، غير أنه حين يتحول إلى مبدأ شعري تبدأ الدلالات بالتحرك بين السطح اللغوي والعمق، ويغدو الخروج على مبادئ العقل مصدراً لدلالاتٍ متنوعةٍ أهمها دلالات التغير والتحول، إذ لا يمكن قبول تركيب من قبيل (لاً أنت أنت) بدون فكرة

---

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص٥٦٦

(٢) الديوان: ١٦٦/٢

الزمن، وإذا كان الزمن هو المسؤول عن التناقض الذي يقع فيه الفكر،[1] فإنه في تركيب كهذا يغدو العنصر الأول المسؤول عن تقبل هذه البنية من الناحية المنطقية استناداً إلى مبدأ التغيُّر، وبذلك يتاح لهذه البنية أن تعمل على إنتاج الدلالة بعد أن تثبت مشروعيتها على مستوى العقل أولاً، وعلى مستوى اللغة ثانياً.

وبحضور الزمن يغدو وجود التضاد أمراً مقبولاً، بل ضرورياً لنسج المقابلات التي تولد فيها الدلالات، وتسمح للبنية بالتنامي، ومن ثم تغدو علاقات النص أكثر تعقيداً، ويغدو النص بنيةً مركبةً من آليات متنوعة تتعاقب فيها بنى الجناس والطباق طوراً، وطوراً تتواشج من خلال النفي، فتغدو العلاقات أكثر بروزاً، ويغدو المعنى حصيلة هذا التواشج والتعالق بين الأدوات الفنية. وتبرز بنية الجناس الاشتقاقي عنصراً أساسياً في تشكيل بنية الطلل الكبرى وهي بارزة في البيت الثالث، بينما يغدو سلب المدلول وتحويل الدال إلى مجرد إشارة تحيل على المدلول بعلاقة اتفاقية محضة، عنصراً شعرياً بارزاً في البيت الثالث، فصَدوف وكَنود ونَوار، أعلام للنساء، وهي بوصفها دوالاً تحمل مدلولات الإعراض والنفور، غير أن الدال يفقد ارتباطه الاتفاقي بالمدلول حين يتحول إلى العَلَمية، وهذه نقطة تحول أولى في تاريخ العلامة، ليأتي بعد ذلك أبو تمام ويحدث فيهما تحولاً آخر، فعندما يقول: (لا صدوف ولا كنود اسماهما كالمعنيين) فهو يعود إلى لحظة ميلاد اللغة، ويحيل على وضع العلامة قبل نقلها إلى العَلَمية، ليحدث عن طريق سلب الدلالة انفصالاً بين وجهي الدليل، وبذا تكون العلامة قد قطعت شوطاً ما بين لحظة الوضع الأولى، ولحظة الاستعمال الشعري لها، مما يحدث انزياحاً في وظيفتها الإحالية، فتكتسب بهذا الانزياح وظيفة تغريبية شعرية لا تطمس الإحالة، وحسب، بل تقلبها إلى ضدها.

---

(١) صليبا: المعجم الفلسفي ص٣٥١

وتتحقق المقابلة على مستوىً دلاليٍ، بفضل عنصر الزمن، الذي ما يزال العنصر الأول الذي ترتكز عليه المقابلات ولاسيما في تشكيل الطلل، إذ تظهر في البيت السابع فاعلية الزمن في تحويل الأشياء إلى أضدادها، ويغدو حضور المرجع أقوى من حضور الدال والمدلول معاً:[1]

٧- إذْ في القتادةِ وهي أبخلُ أيكـةٍ   ثَمَـرٌ وإذْ عُـودُ الزَّمـانِ نُـضارُ

٨- قد صرَّحت عن محضِها الأخبارُ   واستبـشرتْ بفتوحـكَ الأمـصار

فالأيكة الشجر الكثيف الملتف، والقتاد شوك الشجر وأقله خيراً، والمعنى؛ حين ساعد الزمان وواصل الحبيب أقبلت أوجه اللذات، ونبت السرور من غير مظنّته، وانكشف ظاهر الأمور عن باطنها. وتتناوب بنى الجناس والطباق والنفي في النص:[2]

١٠- لولا جِلادُ أبي سعيدٍ لم يـزلْ   للثّغـر صـدرٌ مـا عليـه صِـدارُ

....

١٤- إلا تكُنْ حُصِرَتْ فقد أضحى لها   من خوفِ قارِعةِ الحصارِ حِـصارُ

١٥- لو طاوعتكَ الخيلُ لم تقفُلْ بها   والقفـلُ فيـه شَـباً ولا مِـسمارُ

وقد عمل النفي النحوي على تحقيق نفيٍ من نوع دلالي، إذ أحال على مآل المواضع التي فتحها القائد، وعطف بالنفي «وإن كان النفي غير ظاهر في المعطوف عليه لفظاً لأنه منفي في المعنى إذ تقديره: لو فعلت الخيل كل ما أردت لرجعت ولا شباً في القفلِ ولا مسمار، أي لفتحته، والقفل: هو بلد»[3] مما يعني أن النفي تحول من مستوى البنية السطحية إلى البنية العميقة، أي تمّ تغييب بعض الدوال، وقد مكن السياق من استردادها.

---

(١) الديوان: ٢/١٦٧-١٦٨

(٢) الديوان: ٢/١٦٨-١٦٩ ، والشبا: حدّ الحديد

(٣) الديوان: شرح التبريزي، ٢/١٦٩

وتبدأ بعد هذا البيت عمليات التدليل بالنص المضاد؛ إذ تنصرف الدلالات جميعاً إلى إبراز الملامح التي تتشكل منها صورة خصوم الممدوح، وهنا ينتقل النفي من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي، فإذا كانت مهمة الخطاب أن يكون حضوراً لذاته، فإنه لا يمكن أن يتضمن الطرف المنفي،[(١)] فإن المنفي هنا يمثل أصل الكلام، «فما تنفيه الذات المتكلمة، وما تفنده يشكل أصل كلامها»،[(٢)] من هنا يتأتى للشاعر أن يبرز ما للممدوح من خصال وخلال، متوسلاً في رسم هذه الملامح بالتوازي النحوي أحياناً وبالجناس والطباق والنفي أحياناً أخرى، وقد استغرق هذا النص الأبيات من السادس عشر إلى الرابع والستين:[(٣)]

١٦- لمَّا لقُوكَ تواكلوكَ وأعــذروا	**هربــاً، فلــم يــنفعهمُ الإعـــذارُ**
١٧- فهناكَ نارُ وغاً تُشَبُّ وها هنا	**جــيشٌ لـــه لَجَــبٌ وثَـــمَّ مُغـــارُ**
١٨- خشعوا لصولتكَ التي هي عندهم	**كالموتِ يــأتي لــيس فيــهِ عَــارُ**
١٩- لمَّا فَصلتَ مِنَ الدُّروبِ إليهمِ	**بِعرَمــرَمٍ لـــلأرضِ منـــهُ خُـــوارُ**

فالجمل الاسمية والتراكيب المشتملة على أفعال المضارعة، ما هي إلا تأجيل، وإرجاء للحدث، وإيقاف لحركة الزمن، لتقصّي الدلالات التي تحيل عليها الأحداث.

وتختلُّ العلاقة مرةً أخرى بين الدال والمدلول، حين يتم تحويل دلالة الدال إلى حقلٍ آخر، فيبرز الجانب الصوتي للكلمة، ويختفي المدلول المتواضع عليه اتفاقاً في أصل اللغة، ويتم تحويل الدلالة إلى مرجع مباين للمرجع الأصل:[(٤)]

---

(١) ينظر: كريستيفا، علم النص: ص٧٣

(٢) نفسه: ص٧٣-٧٤

(٣) الديوان: ٢/١٧٠

(٤) الديوان: ٢/١٧١

عَلموا بــأنَّ الغــزوَ كــان كمِثلـــهِ غَـــزواً وأنَّ الغـــزوَ منـــكَ بـــوارُ
فالمشي هَمـــسٌ والنـــداءُ إشـــارةٌ خوفَ انتقامِـــكَ والحـــديثُ سِـــرارُ

فالغزو من غير الممدوح يحيل على مفهوم الغزو الذي جرى به العرف، أما غزو الممدوح فهو يحيل على مدلولات الهلاك والفناء والبوار. ولولا وعي الشاعر طاقة التماثل الكامنة في اللغة لما تأتى له أن يسند إلى الجناس وظيفةً اختلافيةً، قوامها سلب المدلول، وتطابق الدوال.

ويظهر ذلك أيضاً في ختام القصيدة:(١)

ولذاكَ شعري فيكَ قد ســمِعوا بـــه ســِـحرٌ وأشـــعاري لهـــم أشـــعارُ

فالشعر لغير الممدوح شعرٌ، والشعر للممدوح فارق مدلوله ليغدو نوعاً من السحر.

وتحويل الدلالة هنا مرتبط بعلاقة الممدوح بالشعر، فالممدوح بفعاله وخصاله يرفع مستوى الشعر إلى ضربٍ من السحر. إن هذه المنافرة الدلالية تحققت من خلال سلب الدلالة، فحققت نوعاً من تركيز الثقل الدلالي في علاقة السحر/ الشعر، وعلى الرغم من أن دلالة السحر تتحقق هنا من خلال العلاقة: السحر/ الشعر، وعلى الرغم من أن ألفاظ الشعر تسجّل حضوراً أوسع على المستوى اللفظي، أي إنها تظهر ثلاث مرات في البيت، غير أنها تجري إلى دلالة تحول الشعر إلى سحر حين يصبح الممدوح موضوعاً لهذا الشعر.

وفي الطرف المقابل لصورة الممدوح تبرز صورة نقيضة هي صورة خصمه (منويل) وتبرز في هذا النص قدرة الضمير على النهوض بوظيفتين متعارضتين، إذ يشكل نواةً تنسج حولها معاني المدح والتعريض، مما يجعل النص يشتمل على نص المديح ونصٍ مضادٍ له في ظاهر الدلالة لكنه يصب في مجراه، إذ إن التعريض بخصوم الممدوح، ولاسيما في معاني الذل

(١) الديوان: ٢/١٨٢

والفرار، ما هو إلا شكل من أشكال المديح. ونحن إذا وضعنا هذين المحورين أحدَهما بإزاء الآخر تبين لنا كيف تسير الدلالات في اتجاهات متباينة لتنتهي إلى مجرى واحد وهو مجرى المديح؛ يقول أبو تمام في محور المديح:[1]

١٠- لولا جِلادُ أبي سعيدٍ لم يــزلْ ... للثَّغــر صــدرٌ مــا عليــه صِــدارُ

١١- قُدتَ الجيادَ كــأنَّهُنَّ أجــادلٌ ... بِقُـــرى درولِيـــةٍ لهـــا أوكـــارُ

١٢- حتى التوى من نقعِ قسطلها على ... حيطـــانِ قـــسطنطينةَ الإعـــصارُ

١٣- أوقدتَ من دُونِ الخليجِ لأهلها ... ناراً لهـــا خلـــفَ الخلـــيجِ شَـــرارُ

١٤- إلا تكُنْ حُصِرَتْ فقد أضحى لها ... من خوفِ قارعةِ الحِصارِ حِــصارُ

١٥- لو طاوعتكَ الخيلُ لم تقفُلْ بها ... والقفـــلُ فيـــه شَـــباً ولا مـــسمارُ

١٦- لمَّا لقُوكَ تواكلوكَ وأعــذروا ... هربـــاً، فلـــم يـــنفعهمُ الإعـــذارُ

١٧- فهناكَ نارُ وغىً تُشَبُّ وها هنا ... جـــيشٌ لـــه لَجَـــبٌ وثَـــمَّ مُغـــارُ

١٨- خشعوا لصولتكَ التي هي عندهم ... كالموتِ يـــأتي لـــيس فيـــهِ عَـــارُ

١٩- لمَّا فَصلتَ مِنَ الدُّروبِ إليهمِ ... بِعرَمـــرَمٍ لـــلأرضِ منـــهُ خـــوارُ

٢٠- إنَ يبتكر تُرشْدهُ أعلامُ الصُّوى ... أو يـــسرِ لـــيلاً فـــالنجومُ منـــارُ

٢١- فالحمَّةُ البيضاءُ مِيعادٌ لهُــم ... والقُفـــل حـــتمٌ والخلـــيج شِـــعارُ

٢٢- عَلموا بأنَّ الغزوَ كان كمِثلــهِ ... غَـــزواً وأنَّ الغـــزوَ منـــكَ بـــوارُ

٢٣- فالمشي هَمسٌ والنداءُ إشارةٌ ... خوفَ انتقامِـــكَ والحـــديثُ سِـــرارُ

فالأبيات تنهض على مبدأ التماثل الذي يتجلى في الجناس على مستوى اللفظ، وفي العطف على مستوى الدلالة.

---

(١) الديوان: ٢/ ١٦٨ وما بعدها

أما في محور التعريض بالخصوم فيقول:[1]

٢٤- إلاَّ تنل مَتويلَ أطرافُ القنــا ... أو تُثْنَ عنهُ البيضُ وهـــي حِـــرارُ

٢٥- فلقد تمنَّـــى أنَّ كُــلَّ مدينـــةٍ ... جبــلٌ أصــمٌّ وكــلَّ حِـصنٍ غــارُ

٢٦- إلاَّ تَفرَّ فقد أقمتَ وقــد رأتْ ... عيناكَ قِدرَ الحــربِ كيــفَ تُفــارُ

٢٧- في حيث تستمعُ الهريرَ إذا علا ... وترى عجاجَ المــوتِ حــينَ يُثــارُ

٢٨- فانظر بعينِ شجاعةٍ فلتعلمنْ ... أنَّ المُقـــامَ بحيـــثُ كُنـــتَ فِـــرارُ

٢٩- لمَّا أتتكَ فلـــولهم أمـــددتهم ... بسوابقِ العَبَـــراتِ وهـــي غِــزارُ

٣٠- وضَربتَ أمثالَ الذَّليلِ وقد ترى ... أنْ غَيـــرُ ذاكَ الـــنَّقضُ والإمـــرارُ

٣١- الصَّبرُ أجملُ والقضاءُ مُسلَّطٌ ... فارضَوا بـــهِ والـــشَّرُّ فيـــه خِيـــارُ

٣٢- هيهاتَ جاذبكَ الأعنةَ باســلٌ ... يُعطـــي الأســـنَّةَ كُــلَّ مـــا تختـــارُ

٣٣- فمضى لو انَّ النَّارَ دونكَ خاضها ... بالــــسيفِ إلاَّ أنْ تكـــونَ النَّـــارُ

٣٤- حتّى يؤوب الحقُّ وهو المُشتفي ... مِـــنكم ومـــا للـــدِّينِ فـــيكمْ ثـــارُ

تتضح المقابلة بين الدلالات التي تعزز جلاد الممدوح وفرار خصمه، وتتغير الوظائف المسندة إلى العلامات، إذ إن السياق لا يغير في العلاقة بين الدال والمدلول، أي إنه لا يصيب العلامة نفسها بأي تغيير، ولكنه بتغيير الوسط المحيط بالعلامة يستطيع تحويل الدلالة باتجاه معاكس؛ أي إن السياق يتعامل مع العلامة بوصفها وحدة متماسكة لا يمكن فصل الدال فيها عن المدلول، أو المرجع، مما يعني أن الانزياح لا يحدث في بنية العلامة نفسها ولكن في علاقاتها، مما يؤكد أهمية العلاقة في تحديد الوظيفة ومن ثمّ الدلالة.

فالمدن المفتوحة التي تظهر في سياق مديح أبي سعيد (ب١١)، تحولت إلى أوكار للصقور، والصقور هنا ما هي إلا الجياد التي يقودها الممدوح،

---

(١) الديوان: ١٧١/٢ وما بعدها

بينما تحولت المدن في سياق التعريض إلى معاقل وملاجئ، تلوذ بها فلول جيش الخصم (ب٢٥)، أما الغبار فهو إعصار يعصف بالمدن المفتوحة (ب١٢)، ونذير موت مقترن بالصوت المحمل بدلالات الخوف والرعب (ب٢٧). وتبدو فكرة الجيش فكرةً محوريةً في وصف معارك القادة من ممدوحي أبي تمام، إذ يبدو جيش الممدوح (ب١٩)، مختلفاً عن جيش خصمه (ب٢٩)، فجيش الممدوح متماسك يهزُّ مشارق الأرض ومغاربها، وهو جيش لجبٌ متقدم لا يثنيه ليل ولا نهار، بينما يبدو جيش خصمه فلولاً تعود إلى قائدها طالبةً المَدَد، فلا يمدها بغير البكاء، وكلما اقتربت المعركة من نهايتها بدأت مسألة الخيارات المتاحة للقائدين تتحكم في سير الدلالات؛ إذْ يبدو خيار الممدوح واحداً لا ثاني له، فغزوه بوار، وهو الموت الذي لا فكاك منه، بينما تنفتح أمام قائد الروم خيارات الذل والمهانة، مابين صبرٍ على بطش الممدوح، وقبولٍ للقضاء الذي حاق به، فبعض الشر أهون من بعض.

إن هذه الدلالات التي يختلف مسارها بحسب السياق الذي يضمها، تشكل مشهدين من مشاهد المعركة، تتعاظم فيهما صورة الممدوح على حساب صورة قائد الروم ولاسيما حين يقول:[1]

لــو أنَّ أيــدَيكُمْ طِــوالٌ قَــصَّرتْ　　　عنهُ فكيفَ تكــونُ وهــي قِــصارُ

وعلى الرغم من أن الجناس (قصار/ قصرت) يحيل على التماثل، إلا أن الدلالة تسير بخلاف ما يشي به الشكل الصوتي للعلامات، وعند هذا المستوى يعمل الجناس على تعزيز مبدأ الاختلاف أي إن صورة الممدوح تكتمل في الصورة النقيضة، إذ يمثل جيش الروم وقائده العنصر المضاد الذي يتيح للشاعر توليد دلالات المدح، في حركة دائبة بين مشهدين، ولا يلتقي المشهدان إلا عند اختلاف حركة الضمائر، وتحول ضمير الممدوح المخاطب إلى الغائب وبروز ضمير قائد جيش الروم (ب٣٣-٣٤)، ليعود بعد ذلك ضمير الممدوح إلى البروز ليحكم سير دلالات المديح ومعانيه ضمن ثنائية:

(١) الديوان: ٢/١٨٠

الشرك/ الإسلام التي تهيمن على جلّ مدائح أبي تمام، وذلك من خلال إعادة ذكر الممدوح، والإعلان عن بداية نسق جديد:[1]

لله دَرُّ أبـــــي ســـــعيدٍ إنّـــــهُ ... للضَّيْفِ مَحضٌ ليس فيـهِ ســمارُ

وتبرز هذه الثنائية واضحة في قوله:[2]

واستيقنوا إذْ جاشَ بَحرُكَ وارتقـى ... ذاك الزئيـــرُ وعـــزَّ ذاك الـــزارُ

أنْ لستَ نعمَ الجارُ للسُّنَنِ الأولـى ... إلاَّ إذا مـــا كنـــتَ بِـئسَ الجـــارُ

يَقِظٌ يخـافُ المـشرِكونَ شَـذاتَهُ ... متواضـــعٌ يعنـــو لـــه الجبَّـــارُ

لتظهر صورة أصحاب الممدوح وبطانته، أولئك الذين اتخذهم أنصاراً له في فتوحه، وقد اعتمد الشاعر في ذلك على تتابع الجمل الاسمية التي توفر نوعاً من الاحتشاد الدلالي، الذي ينمو بصورة تراكمية بغير رابط سببي:[3]

لُفُــظٌ لأخــلاقِ التِّجــارِ وإنهــمْ ... لغـداً بمـا ادَّخَـروا لـه لتِجـارُ

ومُجَرِّبــون سَــقاهُمُ مــن بأســهِ ... فـإذا لُقُـوا فكـأنَّهمْ أغمـارُ

عُكُـفٌ بِجِـذْلٍ للطِّعـانِ لِقـاؤهُ ... خطـرٌ إذا خطـرَ القنـا الخطـارُ

إن أبرز ما يسم هذا النص تنوع الضمائر، ما بين ضمير التأنيث في المطلع، وضمير الممدوح مخاطباً وغائباً، والضمير العائد على أصحابه غائبين، والضمير العائد على قائد جيش الروم وجنده، ليظهر بعد ذلك ضمير الشاعر الذي يؤسس ثنائيةً من نوع جديد هي ثنائية الشعر/ المتلقي التي تتمظهر في شكل ثنائية: الشاعر/ الممدوح، لتمتد أبعاد صورة الممدوح خارج فضاء المعارك والفتوح:[4]

---

(١) الديوان: ٢/١٧٣ ، والسمار: اللبن الممذوق الذي كثر ماؤه حتى غلب اللبنَ.

(٢) الديوان: ٢/١٧٤. والزار: جمع زارة وهي الأجمة، شذاته: شرّه

(٣) الديوان: ٢/١٧٨

(٤) الديون: ٢/١٨٠

وأرى الرياضَ حـواملاً ومطـافلاً	**مُذْ كنتَ فيهـا والـسحابُ عِـشارُ**
أيامنـــا مــصقولةٌ أطرافُهــا	**بـك والليــالي كُلُّهــا أســحارُ**
تنـدى عُفاتُـكَ للعُفـاةِ وتغتـدي	**رُفَقــاً إلــى زُوَّارِكَ الــزُوَّارُ**
همِمــي مُعلقــةٌ عليــكَ رِقابُهــا	**مغلُولــةٌ إنَّ الوفــاءَ إســارُ**
ومــودَّتي لــك لا تُعــارُ بلــى إذا	**مــا كــانَ تــامورُ الفُـؤادِ يُعــارُ**
والناسُ غَيركَ مــا تَغَيَّـرُ حُبــوتي	**لِفراقهم هــل أنجــدوا أو غــاروا**
ولذاكَ شعري فيكَ قد سـمعُوا بــه	**سِــحرٌ وأشــعاري لهــم أشــعارُ**

يغيب هنا الفعل الماضي ليحل محله الفعل المضارع، والجمل الاسمية، اللذان يشكلان نسقين يتداخلان، محققين نوعاً من التوازي على المستوى العميق.

غير أن ارتكاز هذا النسق على التراكيب الاسمية، وعلى الفعل المضارع يجعل هذا الجزء متحللاً من زمن النص، إذ يبدو أنه يدور في زمن خارج الزمن الذي تحيل عليه الدلالات السابقة، كما أن هذا البناء يحوّل الدلالات إلى ضربٍ من تقرير الحقائق التي لا يمارى فيها.

والطبيعة هي المرآة الأمينة التي تعكس أحوال الزمان، وعدل الحكام أو هكذا تتبدى في ديوان أبي تمام على الأقل.[١] وفي ظل الممدوح يقبل وجه الزمان وتتهلل الرياض، حتى إن سائله ليُسأل فيعطي، ويُسترفَد فيرفِد .

غير أن ما يلفت النظر في هذا النص أمران: الأول أن أبا تمام ذكر اسم الممدوح مرتين، في البيت العاشر:

لولا جِلادُ أبــي سـعيدٍ لــم يـزلْ	**للثَّغــر صــدرٌ مــا عليــه صِـدارُ**

فكان الذكر الأول إعلاناً لبدء المقابلات بين أطراف الثنائية: جيش أبي سعيد/ جيش الروم.

---

(١) ينظر: قصيدته في مدح المعتصم التي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر   وغـدا الثرى في حليه يتكسر، الديوان: ١٩١/٢

وفي البيت الخامس والثلاثين :

لله دَرُّ أبـــــي ســـــعيدٍ إنّــــــهُ للضَّيفِ مَحضٌ ليس فيــهِ ســـمارُ

فكان إعلاناً لبدء ثنائية جديدة: الشرك/ الإسلام، وفي الحق أن النظر إلى الدلالات التي تستقطبها أطراف الثنائيات يُثبت أن مجراها واحد في الثنائيتين، فالدلالات في الثنائية الأولى لا تخرج عن فكرة الغلبة والهزيمة، وهي فكرة يقدمها الشاعر في بداية الثنائية الثانية، إلا أن الممدوح في ثنائية الشرك/ الإسلام يغدو مركزاً تنبثق منه جميع دلالات الإيجاب والسلب:[١]

يقظٌ يخـــافُ المـــشركونَ شـــذاتهُ مُتواضـــعٌ يعنـــو لـــــه الجبَّــــارُ

أما الأمر الثاني الذي تحسن الإشارة إليه هو خلو هذا النص من الإنشاء؛ إذ إننا لا نقع إلا على صيغة إنشائية واحدة في ختام القصيدة.[٢]

فاسلم ولا ينفكُّ يَحظُــوكَ الــرَّدى فينـــا وتـــسقُطُ دونـــكَ الأقـــدارُ

مما أغلق النص على الزمن الذي يمثل عصر الممدوح، وهنا يبرز تضاد من نوعٍ آخر، يظهر حين يختم الشاعر قصيدته بخلاف ما بدأها به؛ فإذا كان ماضي الطلل كما برز في مطلع النص يمثل زهو الحياة وهناءتها، فإن حاضره بخلاف ذلك، وعلى هذا تبدو الذات الشاعرة متمسكةً بماضي الطلل، متطلعةً إلى عودته، بينما تشير صيغة الإنشاء في ختام القصيدة إلى تمسك الذات الشاعرة بالزمن الحاضر في ظل الممدوح، وهو الزمن الذي تتحقق فيه عودة ماضي الطلل بما يشتمل عليه من دلالات البهجة والأنس، من هنا جاز لنا القول إن الدلالات، في هذا النص تطورت في حركة دائرية، مركزها شخص الممدوح الذي استقطب إليه الدلالات، التي افتقدتها الذات الشاعرة إزاء وقوفها بالطلل.

---

(١) الديوان: ٢/ ١٧٤

(٢) الديوان: ٢/١٨٢

الخاتمـة

وبعد؛ فقد انتهى البحث إلى جملةٍ من النتائج نوجزها في الآتي:

١- لقد انطلق أبو تمام في تجديده من اللغة التي أتاحت له الكشف عن عالمٍ غريبٍ من المعاني المتجددة، من خلال وعيه بالمبادئ الأساسية التي تنهض عليها اللغة.

٢- إن البديع في شعر أبي تمام ليس ضرباً من الزخرف اللفظي أو اللعبِ الخالي من الدلالة، إنما هو عنصر منتج للمعنى، له فاعلية متميزة في تحويل اللغة من مستوى الإبلاغ إلى المستوى الذي تحقق فيه وظيفةً شعريةً .

٣- إن أبرز الملامح الشعرية عند أبي تمام مردُّها إلى علاقات التناظر والتقابل والتماثل، وتتبدى في أشكال التوازي بوصفه تناظراً في الشكل، وفي أشكال التضاد بوصفه تناظراً في المعاني، وفي الجناس والتكرار بوصفهما تماثلاً في اللفظ، وأخيراً في النفي بوصفه عاملاً لسانياً لا وجود له خارج اللغة.

٤- تتيح دراسة أشكال التوازي في المستوى النحوي. في نص من النصوص الكشف عن عناصر الوحدة، وعناصر التنوع والتباين في الوقت نفسه، كما يتيح كشف طرق انتظام البنى في النص، بوصف الانتظام خاصيةً أساسيةً مميزة للغة الشعر.

٥- أما النفي فهو عامل لساني محض يشحن العلامات بمدلولات أضدادها، وتكمن شعريته في قدرته على استحضار عناصر غائبة، واستحضار عناصر لغوية غير مقصودة بالدلالة، لذا فإن سلبها هو مستقر الدلالة. وقد يتجاوز النفي مستوى التركيب، ليغدو علاقة تحكم نصين لشاعرٍ واحد، أو لشاعرين مختلفين. فينتج من جراء هذه العلاقة نص متعدد القيم، بتعدد المعاني التي يحيل عليها.

٦- يتحول التكرار والجناس بوساطة النفي من عناصر تنهض على مبدأ الائتلاف، إلى عناصرَ قائمةٍ على الاختلاف. من هنا كانت شعرية أبي تمام تنطلق من المبادئ التي يقوم عليها الفكر، ليحولها بوساطة الاستخدام الخاص للغة، طريقةً فنيةً في وعي الوجود، تعضدها الإرادة الفنية الواعية، التي ترتكز على ثقافةٍ لغويةٍ واسعة، لذا فإن المبدأ الفكري واللغوي حين يستحيل مبدأً شعرياً فإنه يحملُ معه آثار الوجود والفكر واللغة، لتدخل هذه العناصر جميعاً في وحدة متماسكة تكشف عن أشكال التماثل والتباين التي ينهض عليها الوجود.

٧- إن علاقة الشاعر بتراثه تتجاوز مسألة السرقة، وبخاصةٍ إذا استبدلنا بفكرة المعنى الشعري الموروث فكرةَ الموقف الشعري الذي يتيحُ للشاعر أن يحاور تراثه حواراً واعياً يقوم على الائتلاف مرةً وعلى الاختلاف مرةً أخرى.

٨- إن الشعرية الحديثة بما قدمته من أدواتٍ تتيح الكشف عن شعرية النصوص، لم تكن غريبةً عن التفكير النقدي العربيِ قديمه وحديثه، من هنا لم يكن الاتكاء عليها في هذاالبحث ضرباً من الانبهار بمنجزات العقل الغربي، ولكنها محاولة لإثبات النضج الفني والنقدي الذي وصلت إليه العقلية العربية في أزهى عصورها، من خلال إثبات استجابة تراثنا الشعري والنقدي لما أنتجه العقل الإنساني في مراحله المتأخرةِ من نظريات سعت إلى تحقيق علمية النقد وموضوعيتهِ.

- ويبقى هذا الجهد محاولةً لتوضيح نظريةٍ وفدت على نقدنا الحديث، فتداخلت أدواتها ومفاهيمها بحقولٍ معرفيةٍ شكل النص الأدبي مجال اهتمامها، كما نحسبه محاولةً للكشف عن شعرية شاعرٍ أنشأ مذهباً في الشعر، استقل بخصائصه العقلية والفنية، حتى أصبح البديع عنده عملاً عقلياً لا يكاد يتعلق به أحد، فإن كنا قد وفقنا إلى القصد فبفضلٍ من الله ونعمة، وإن عدلنا، فإن علينا إثم التقصير، والله أعلم بالصواب، وإليه المرجع والمآب.

مسرد المصطلحات

١ – الائتلاف / الائتلافية	Syntagm / Syntgmatic
٢ – الأثر	Impact
٣ – الإحالة	Reference
٤ – الاختلاف	Dfference
٥ – الاختيار	Selection
٦ – الأداة	Prime / Instrument
٧ – الأداء	Performance
٨ – الأدبية	Literariness
٩ – الاستطراد	Excursus
١٠ – الاستعادة/ الاسترداد	Recovery / Recuperation
١١ – الاستعارة	Metaphor
١٢ – الأسلوب / الأسلوبية	Style /Stylistics
١٣ – الإشارة	Reference
١٤ – الإطناب	Circumlocution
١٥ – الإغراب	Exoticism
١٦ – الالتفات	Apostrophe
١٧ – الانتظار الخائب /الانتظار المحبط	Defeated expectancy
١٨ – الانزياح/ الانحراف/ الخروج:	Deviation
١٩ – البديع	Tropes
٢٠ – البنية	Structure
٢١ – البنيوية الأدبية	Literary Structuralism
٢٢ – التأجيل	Deferment
٢٣ – التأليف	Combination
٢٤ – التأويل	Hermeneutics
٢٥ – التجانس/ التآلف	Harmony
٢٦ – التجاور	Contiguity
٢٧ – التخييل	Fiction
٢٨ – التدليل	Signification
٢٩ – الترديد	Paronomastic Repetition
٣٠ – التركيب	Syntax
٣١ – التزامني	Synchronically
٣٢ – التشاكل	Isotopy/ Homology

٣٣- التضاد	Antonymy
٣٤- التضمن	Inclusion
٣٥- التعاقبي	Diachronically
٣٦- التعبير/ التعبيرية	Expressive/Expression
٣٧- تعدد الدلالات	Plurivalency
٣٨- التغاير	Neterogeneity
٣٩- التغريب/نزع الألفة	Defamiliarization
٤٠- التفسير	Interpretation
٤١- التفكيك	Deconstruction
٤٢- التكثيف	Condensation
٤٣- التكرار	Frequency/ repetition
٤٤- التكافؤ	Equivalence
٤٥- التلفظ	Actualisation
٤٦- التناظر	Analogical/ Correspondence
٤٧- التنافر	Dissonance / Incompatibility
٤٨- التناقض	Contradiction
٤٩- التواتر	Frequency
٥٠- التوازي	Parallelism
٥١- التوليد	Generative
٥٢- الثيمة/الموضوعة	Theme
٥٣- الجمالية	Aestheticism
٥٤- الجنس الأدبي	Literary gener
٥٥- الحداثة	Modernism
٥٦- الخطاب	Discourse
٥٧- الدال	Signfier
٥٨- الدرجة الصفرية للكتابة	Degree zero
٥٩- الدلالة	Signficance
٦٠- الذاتية	Subjectivism
٦١- الرسالة	Message
٦٢- الركن/ المكوّن	Component/ Element
٦٣- الزخرفة	Embellishment
٦٤- السرد/ طريقة السرد	Narrative/ Narration
٦٥- السياق	Context
٦٦- السمة	Sememe
٦٧- السيمياء/ السيميائية	Semiolgy / Semiotics

٦٨- الشعرية	Poetics
٦٩- الشفرة/ حل الشفرة	Code/ Decoding
٧٠- الشكل	Form
٧١- الشكلانية	Formalists
٧٢- الشكلية الروسية	Russian Formalism
٧٣- الصوتي	Phonolgic
٧٤- الصيغة	Morphology
٧٥- الصيغ	Modes
٧٦- الطباق	Antithesis
٧٧- العلاقة / العلائقية	Relation/ Relational
٧٨- العلاقات الاستبدالية	Paradigmatic
٧٩- العلاقات الترابطية	Associative
٨٠- العلاقات التركيبية	Syntagmatic
٨١- العلامة	Sign
٨٢- علم الدلالة	Semantic
٨٣- العروضي	Meterical
٨٤- الغائية	Teleogical
٨٥- الغريب	Unfamiliar
٨٦ - الفاعل	Actant / Agent / Subject
٨٧- القدرة اللغوية	Linguistic Competence
٨٨- القطع والاستئناف	Ellipsis
٨٩- القيمة	Value
٩٠- الكفاءة	Competence
٩١- الكفاءة النحوية	Inguistic Competence
٩٢- الكلام	Parol
٩٣- الكمية	Quantity
٩٤- الكناية	Metonymy
٩٥- الكيفية	Quality
٩٦- اللغة	Language
٩٧- اللغة الأدائية	Performative Lahguage
٩٨- المادة	Material
٩٩- المبدع/ المؤلف	Author
١٠٠- متغير	Variant
١٠١- المتلقي	Receiver
١٠٢- المحتوى/ المضمون	Content

١٠٣- المحور الاستبدالي	Paradigmatic Axis
١٠٤- المحور التأليفي/ النظمي	Syntagmatic Axis
١٠٥- المخالفة	Dissent
١٠٦- محور	Axis
١٠٧- المدلول	Signified
١٠٨- المرجع	Referent
١٠٩- المرجعية	Referentiality
١١٠- المعارضة	Opposition
١١١- المعيار	Norm
١١٢- المعجمي/ المفردات المعجمية	Lexical / Lexemes
١١٣- المفارقة	Paradox
١١٤- المفهوم / التصور	Concept
١١٥- المقولات	Categorys
١١٦- الملاءمة	Pertinence
١١٧- المماثلة	Assimilation
١١٨- الموضوع	Object
١١٩- الموقع	Site
١٢٠- نزع الألفة/ التغريب/ نزع المظهر	Denatuarlisatio
١٢١- النسق	Arrangemen t
١٢١- النص	Text
١٢٣- نظام الترميز	Code
١٢٤- نظرية الأدب	Literarytheory
١٢٥- نظرية التلقي	Theory of Reception
١٢٦ - النقد الجديد	Newcriticism
١٢٧- النقيض	Antithesis
١٢٨- النمط	Manner / Type
١٢٩- النموذج	Type / Norm
١٣٠- وجهة النظر	Narrator,s Point of view /
١٣١- الوظيفة	Funtion
١٣٢- الوظيفة الجمالية	Aesthetic Function

المصادر

١- الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية - بيروت، د. ت .

٢- ابن أبي الإصبع المصري، زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد: تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، القاهرة - ١٩٩٥م .

٣- ابن أبي سلمى، زهير: ديوانه، صنعة الأعلم الشنتمري، تح: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط٣، ١٩٨٠م .

٤- أرسطو: فن الشعر، تح: شكري عياد، د. ت .

٥- الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: كتاب الملاحن، معجم تراثي في الدلالات غير الشائعة للألفاظ، تح: عبد الإله نبهان، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ١٩٦٦م .

٦- الأصفهاني، أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الثقافة - بيروت، ١٩٥٩م .

٧- امرؤ القيس: ديوانه. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر، ط٣ ١٩٦٩م .

٨- الأنباري، محمد بن القاسم: كتاب الأضداد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة التراث العربي - دائرة المطبوعات والنشر - الكويت ١٩٦٠م .

٩- البديعي، يوسف: هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، تح: عبد الإله نبهان،عبد الكريم حبيب، المجمع الثقافي - الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣م .

١٠- البغدادي: الحافظ أبو بكر أحمد بن علي بن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، أو مدينة السلام، مكتبة الخانجي - القاهرة، المكتبة العربية - بغداد مطبعة السعادة مصر ١٩٣١م.

١١- أبو تمام، حبيب بن أوس: ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف - مصر.

١٢- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية - بيروت.

١٣- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة .

١٤- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، دار المعرفة - بيروت ١٩٧٨م .

١٥- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د. ت .

١٦- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبوالفضل إبراهيم، وَ محمد علي البجاوي، دار القلم بيروت١٩٦٦م .

١٧- الجرجاني، علي بن محمد بن علي: كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي - بيروت، ط١ ١٩٨٥م .

١٨- ابن جعفر، قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي: نقد النثر أو كتاب البيان، نشره عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية - بيروت، ١٩٨٢م .
١٩- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط٣ ١٩٧٨م .
٢٠- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى - بيروت.
٢١- الحاتمي، محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب: الرسالة الموضحة، تح: محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٦٥م .
٢٢- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر - بيروت .
٢٣- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني - ط٦ ١٩٨٥م .
٢٤- الخوارزمي، محمد بن أحمد بن يوسف: مفاتيح العلوم، راجعه وعلق على حواشيه كمال الدين الأدهمي، ط١ ١٩٣٠م .
٢٥- ابن رشد: تلخيص منطق أرسطو، تح: جيرار جهامي، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية - بيروت ١٩٨٢م .
٢٦- ابن رشيق القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، مطبعة الكتاب العربي - دمشق ط٢ ١٩٩٤م .
٢٧- ابن سنان الخفاجي: عبد الله بن محمد ين سعيد: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية - بيروت ط١ ١٩٨٢م .
٢٨- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب - بيروت .
٢٩- ابن سينا، أبو علي بن سينا: الإشارات والتنبيهات: مع شرح نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا. القسم الأول، دار المعارف مصر ١٩٦٠م .
٣٠- الصولي، محمد بن يحيى، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، تقديم: أحمد أمين، دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط٣ ١٩٨٠م .
٣١- ابن عربشاه الحنفي، إبراهيم بن محمد: الأطول في شرح التلخيص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١ ٢٠٠١م .
٣٢- ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي، تهذيب تاريخ دمشق الكبير، هذبه ورتبه: الشيخ عبد القادر بدران، دار المسيرة - بيروت.
٣٣- ابن عساكر: معجم الشعراء من تاريخ مدينة دمشق، استخرجه وحققه: الدكتور حسام الدين فرفور،رياض عبد الحميد مراد، محمود الأرناؤوط، نزار أباظة، دار الفكر - بيروت - دمشق .

٣٤- ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٠هـ .
٣٥- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط١ ١٩٨١م .
٣٦- ابن فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي - القاهرة، د.ت .
٣٧- الفارسي، أبو علي: المسائل العضديات، تح: شيخ الراشد، وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦م .
٣٨- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد - بغداد ١٩٨٥م .
٣٩- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الفكر- بيروت، د. ت.
٤٠- ابن قيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، مطبعة القاهرة - عيسى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٤٥م .
٤١- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت ط٢ ١٩٨١م .
٤٢- المرزوقي: أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف - القاهرة، ط٢ ١٩٦٧م .
٤٣- ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى بنشره أغناطيوس كراتشكوفسكي، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى - بغداد، ط٢ ١٩٧٩م
٤٤- المعري، أبو العلاء: آثار أبي العلاء المعري، شروح سقط الزند شرح التبريزي القسم الأول، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٤م، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الجمهورية العربية المتحدة، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب العلمية ١٩٤٥م بإشراف د. طه حسين تح: مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد .
٤٥- ابن المستوفي، أبو البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الإربلي: النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، تح: خلف نعمان، دار الشؤون الثقافية - بغداد ط١ ٢٠٠٢م.
٤٦- ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر - بيروت .
٤٧- ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تح: عبد آ، علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٧م .

المراجع

١- إبراهيم، طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة – دمشق ١٩٧٢م .

٢- إبراهيم، عبد العزيز: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٥م

٣- أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، دار الساقي، ط٢ ٢٠٠٢م .

٤- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار الفكر ــ بيروت، ط٥ ١٩٨٦م

٥- أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب – بيروت، ط٣ ٢٠٠٠م .

٦- أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت ط٣ ١٩٧٩م

٧- إمام، إمام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل: دار التنوير – بيروت، ط٢ ١٩٨٢م .

٨- أمين، أحمد ومَحمود، زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة .

٩- الأميوني، إبراهيم: صورة أبي تمام بين شراحه وناقديه حتى القرن الخامس الهجري، دار الشمال – طرابلس – لبنان ١٩٨٨م .

١٠- أوسبنسكي، بوريس: شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي – ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٩م .

١١- إيرليخ، فيكتور: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، ط١ ٢٠٠٠م .

١٢- إينو، آن: مراهنات دراسة الدلالة اللغوية، تر: أوديت تبيت، وَ خليل أحمد، دار السؤال – دمشق ط١ ١٩٨٠م .

١٣- بارت، رولان: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الموارد – اللاذقية ط٢ ١٩٨٧م .

١٤- بارت، رولان: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط١ ١٩٩٩م .

١٥- البحيري، سعيد حسن: علم لغة النص، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط١ ١٩٩٧م .

١٦- بدوي، عبد الرحمن: أرسطو خلاصة الفكر الأوربـي، سلسلة الينابيع، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٣ م .
١٧- بدوي، عبده: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.
١٨- برجشتراسر: التطور النحوي، تر: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٨٢م .
١٩- بليت، هنريش: البلاغة والأسلوبية، تـر: محمد العمري، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء ١٩٩٩م .
٢٠- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الأول - التقليدية، دار توبقال - الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٩م .
٢١- البهبيتي، محمد نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الفكر، ط٤ ١٩٧٠م .
٢٢- بوبو، مسعود: دراسات في اللغة، مطبعة ابن، حيان، دمشق ١٩٨٤م .
٢٣- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تـر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال - الدار البيضاء، ط٢ ١٩٩٠م .
٢٤- تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، تر: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي - بيروت ط١ ١٩٨٦م .
٢٥- جاريتي، ميشيل: النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين، تـر: محمد أحمد طجو، جامعة الملك سعود - الرياض، ٢٠٠٤م .
٢٦- جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، تـر: محمد الولي وَ مبارك حنون، دار توبقال - الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٨م .
٢٧- جاكسون، ليونارد: بؤس البنيوية، تـر: ثائر ديب، وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠١م.
٢٨- جفرسون، آن وَ روبي، ديفيد: النظرية الأدبية الحديثة، تـر: سمير مسعود، وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٢م .
٢٩- جيرو، بيير: الأسلوبية، تـر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط٢ ١٩٩٤م .
٣٠- الحاوي، إيليا: أبو تمام، فنه ونفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت د. ط .
٣١- حسان، تمام: اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة - الدار البيضاء، ١٩٥٨م.

٣٢- حسين، طه: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر .

٣٣- حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف - مصر ط٢ .

٣٤- حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، اتحاد الكتاب الجزائريين - الجزائر ط١ ٢٠٠١م .

٣٥- حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٩٨م .

٣٦- الخلايلة، محمد خليل: بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث - إربد ط١ ٢٠٠٤م .

٤٣- داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨م .

٣٧- درابسة، محمود: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار القلم العربي ط١ ١٩٨٠م .

٣٨- ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم. دار صادر - بيروت ١٩٦٧

٣٩- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين - بيروت، ط٢ ١٩٨١م .

٤٠- أبو ديب، كمال: جماليات التجاور، تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين - بيروت ط١ ١٩٩٧م .

٤١- أبوديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ط١ ١٩٨٧م .

٤٢- دي سوسير، فردينان: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان للثقافة - لبنان، ١٩٨٤م .

٤٣- راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١ ٢٠٠٣م .

٤٤- الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط٢ - إربد .

٤٥- الربداوي، محمود: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، ١٩٧١م

٤٦- الربداوي، محمود: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، دار الفكر - بيروت، د. ت .

٤٧- رزق، صلاح: أدبية النص، دار الثقافة العربية - القاهرة، ١٩٨٩م .

٤٨- رمضان السيد، علاء الدين: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث – اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ١٩٩٦م .
٤٩- الروبي، ألفت: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير – بيروت، ط١ ١٩٨٣م .
٥٠- رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ١٩٩٦م .
٥١- ريديكر، هورست: الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية والإبداع الفني، تعريب: فؤاد مرعي، دار الجماهير – دمشق ١٩٧٧م .
٥٢- الزناد، الأزهر: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م .
٥٣- الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر – تونس ١٩٨٥م.
٥٤- ساندرس، فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد جمعة، المطبعة العلمية – دمشق ط١ ٢٠٠٣م .
٥٥- ستولينتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ ١٩٨١م .
٥٦- ستين، جيرارد: فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٥م .
٥٧- السريحي، سعيد مصلح: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي – جدة ط١ ١٩٨٣م .
٥٨- السعدني، مصطفى: قراءة المعنى الشعري، منشأة المعارف الإسكندرية – ١٩٩٤م
٥٩- سنتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، تر: مصطفى بدوي، مهرجان القراءة للجميع – مكتبة الأسرة ، ٢٠٠١م .
٦٠- شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث المؤسسة العربية للنشر – الأردن، ط١ ٢٠٠٢م .
٦١- الشرقاوي، عفت: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية – بيروت، ١٩٨١م .
٦٢- شوقي، سعيد: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر – القاهرة، ط١ ٢٠٠١م .
٦٣- ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال – الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م .

٦٤- شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط١ ١٩٨٤م .
٦٥- الصايغ، وجدان: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط١ ٢٠٠٣م.
٦٦- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط١، ١٩٧١م .
٦٧- صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ط١ ١٩٩٠م .
٦٨- صمود، حمادي وآخرون: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات - قرطاج ١٩٨٨م .
٦٩- ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف مصر ط٢.
٧٠- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق - عمان، ط١ ، ٢٠٠١م .
٧١- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩م.
٧٢- عبد الله، حسن: اللغة الفنية دار المعارف - مصر، ١٩٨٥م .
٧٣- عبد البديع، لطفي: الشعر واللغة: مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ ١٩٩٧م .
٧٤- عبد الكريم، حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٢ ١٩٩٢م .
٧٥- عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ١٩٩٧م
٧٦- عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف - مصر، ط٢ ١٩٩٥م .
٧٧- عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق - القاهرة - بيروت،ط١ ١٩٩٦م .
٧٨- ابن عرفة، عبد العزيز: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٣م .
٧٩- عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩م.

٨٠- عز الدين، حسن البنا: الـشعرية والثقافـة، المركـز الثقـافي العربـي - الـدار البيضاء، ط٣ ٢٠٠٣م .
٨١- عصفور، جابر: الصورة الفنية فـي التـراث النقـدي والبلاغـي عنـد العـرب، دار التنوير - بيروت ط٢ ١٩٨٣م .
٨٢- عصفور، جابر: النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسـة فـي التـراث النقـدي، دار الكتاب المصري - القاهرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط١ ٢٠٠٣م .
٨٣- علوية، نعيم: نحو الصوت ونحو المعنى، المركز الثقـافي العربـي بيـروت، ط١ ١٩٩٢م.
٨٤- علي، أسعد أحمد: الإنـسان والتـاريخ فـي شـعر أبـي تمـام، دار الـسؤال - دمشق ط٢ ١٩٩٦م .
٨٥- عنـاني، محمـد: المـصطلحات الأدبيـة الحديثـة، مكتبـة لبنـان ناشـرون - الشركة المصرية العالمية - لونجمان، ط١ ١٩٩٦م .
٨٦- العوا، عادل: المعتزلة والفكر الحرّ، مطبعة الأهالي - دمشق
٨٧- عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، د. ت .
٨٨- عياد، شكري محمـد: اللغـة والإبـداع، مبـادئ علـم الأسـلوب العربـي، ط١ ١٩٨٨م .
٨٩- الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئـة والتكفيـر، النـادي الأدبـي الثقـافي - جـدة ط١ ١٩٨٥م.
٩٠- غركان، رحمن: مقومات عمـود الـشعر الأسـلوبية فـي النظريـة والتطبيـق، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٤م .
٩١- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء - القاهرة ١٩٩٨م.
٩٢- فـضل، صـلاح: إنتـاج الدلالـة الأدبيـة، مؤسـسة مختـار - القـاهرة ط١ ١٩٨٧م .
٩٣- فضل، صـلاح: بلاغـة الخطـاب وعلـم الـنص، مكتبـة لبنـان ناشـرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ ١٩٩٦م .
٩٤- فـضل، صـلاح: تحـولات الـشعرية العربيـة، مكتبـة الأسـرة - القـاهرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢م .
٩٥- فضل، صلاح: شفرات النص، دار الآداب - ط١ ١٩٩٩م .
٩٦- فضول، عـاطف: النظريـة الـشعرية عنـد إليـوت وَ أدونـيس، تـر: أسـامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ٢٠٠٠م .

٩٧- قصاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: المكتبة الحديثة – العين، ط٢ ١٩٨٥م .
٩٨- قصبجي، عصام: نظرية النقد الأدبي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي ط١ ١٩٨٠م .
٩٩- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، نحو وعي مفهومي جديد، عود إلى الجذور الأقدم، دار أزمنة – عمان ط١ ١٩٩٨م .
١٠٠- الكبيسي، طراد: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق، ٢٠٠٤م .
١٠١- كراتشكوفسكي، إ. ج: علم البديع والبلاغة عند العرب، إعداد محمد الحجيري، دار الكلمة ــ بيروت ط١ ١٩٨١م .
١٠٢- كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال ــ الدار البيضاء، ط٢ ١٩٩٧م .
١٠٣- كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات – القاهرة، ط١ ٢٠٠٠م .
١٠٤- لاشين، كمال عبد الباقي: الابتداع والاتباع، دراسة في النقد العربي القديم، مطبعة الحسين الإسلامية – القاهرة، ط١ ١٩٩٣م .
١٠٥- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٦م .
١٠٦- لحميداني، حميد: القراءة وتوليد الدلالة: المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط٣ .
١٠٧- المحارب، عبد الله بن أحمد، أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط١ ١٩٩٢م .
١٠٨- مفتاح، محمد : التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط١ ١٩٩٤م .
١٠٩ – مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار ا لتنوير – بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ١٩٨٥م
١١٠- المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس ١٩٧٧م .
١١١- المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، دار الطليعة – بيروت، ط١ ١٩٨٣م .
١١٢- المصري، يسرية يحيى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م .

١١٣- المطلبي، مالك يوسف: الـزمن واللغـة، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، ١٩٨٦م .

١١٤- مطلوب، أحمد: معجم المـصطلحات البلاغيـة وتطورهـا: أحمـد مطلـوب – مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ٢٠٠٠م .

١١٥- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب ومـنهج البحـث فـي الأدب واللغـة، دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة، د. ت .

١١٦- المهيري، عبد القادر وَ صمود، حمادي: وَ المـسدي، عبـد الـسلام: النظريـة اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الـدار التونـسية – تونس ١٩٨٨م.

١١٧- المومني، قاسم: شـعرية الـشعر، المؤسـسة العربيـة للدراسـات – بيـروت، ط١ ٢٠٠٢م .

١١٨- الميلود، عثمـاني: الـشعرية التوليديـة، مـداخل نظريـة، الـدار البيـضاء – المدارس، ط١ ٢٠٠٠م .

١١٩- موسوعة نظرية الأدب، تر: جميل نـصيف التكريتـي، مـج٢، القـسم الأول، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٩٢م .

١٢٠- ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط٢ ١٩٨١م

١٢١- ناظم، حسن: البنـى الأسـلوبية، دراسـة فـي ((أنـشودة المطـر)) للـسياب، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط١ ٢٠٠٢م .

١٢٢- ناظم، حسن: مفـاهيم الـشعرية، دراسـة مقارنـة فـي الأصـول والمـنهج، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت ط١ ٢٠٠٣م .

١٢٣- النشار، علي سامي: نـشأة الفكـر الفلـسفي فـي الإسـلام، دار المعـارف – مصر ط٧ ١٩٧٧م .

١٢٤- هلال، محمد غنيمـي: النقـد الأدبـي الحـديث، دار الثقافـة – بيـروت، دار العودة – بيروت ١٩٧٣م .

١٢٥- هيبوليت، جان: مـاركس وهيجـل، تـر: جـورج صـدقني، وزارة الثقافـة – دمشق .

١٢٦- الواد، حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، سـراس للنـشر – تـونس الطبعـة التونسية ١٩٨٥م .

١٢٧- الواد، حسين: اللغـة الـشعر فـي ديـوان أبـي تمـام، دار الجنـوب للنـشر ١٩٩٧م .

١٢٨- الوزة، نـديم دانيـال: الـشعرية العربيـة، مقـدمتان جديـدتان لرؤيـة نقديـة مبتكرة، دمشق، ٢٠٠١م .

١٢٩- الوعر، مازن: جملة الشرط عند النحاة والأصوليين العرب في ضوء نظرية النحو العالمي لتشومسكي. مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط١ ١٩٩٩م .
١٣٠- ولد إبراهيم، محمد الأمين: الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين - القاهرة ٢٠٠١م .
١٣١- ويس، أحمد محمد: الانزياح: في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٢م.
١٣٢- ويس، أحمد محمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، الرياض، ٢٠٠٣م.
١٣٣- ويلك، رينيه: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلةعالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٨٧م .
١٣٤- ويلك، رينيه وَ وارين، أوستن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط٢ ١٩٨١م .
١٣٥- اليافي، نعيم: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٣م .
١٣٦- اليافي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، ط١ ١٩٦٣م .
١٣٧- يحياوي، رشيد: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق - الدارالبيضاء ط١ ١٩٩١م .

الدوريات

- جذور التراث: مجلة فصلية تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة
- الموقف الأدبي: مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق

المحتويات

الصفحة

الصفحة

الفصل الثاني

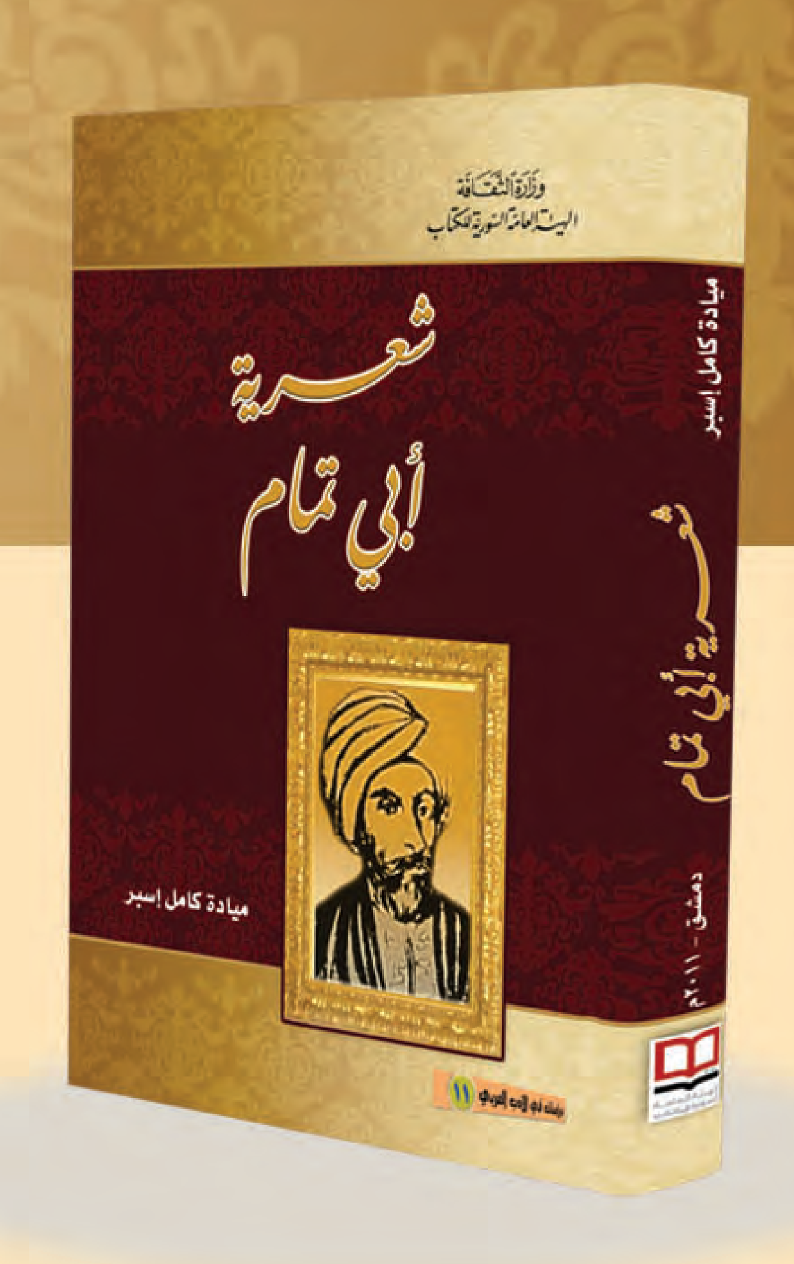
الصفحة

الفصل الثالث

ميادة كامل إسبر

- من مواليد دمشق ١٩٧٤م
- درست في مدارس القطر العربي السوري في دمشق وحمص.
وحصلت على شهادة المرحلة الثانوية عام ١٩٩٢م.
- تخرجت في معهد إعداد المدرسين بحمص، قسم اللغة العربية عام ١٩٩٤م.
- تخرجت في جامعة البعث، في كلية الآداب، قسم اللغة العربية عام ٢٠٠٤م.
- حصلت على جائزة الباسل للتفوق الدراسي في سني دراستها الجامعية وحملت جائزة الباسل للخريج المتفوق.
- حصلت على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في جامعة البعث عام ٢٠٠٩م.
- نشرت عدداً من الأبحاث المحكمة داخل القطر العربي السوري وخارجه.
- تعمل مدرسة في ثانويات القطر العربي السوري .

الطبعة الأولى / ٢٠١١م
عدد الطبع ١٠٠٠نسخة



يحاول هذا الكتاب الكشف عن شعرية أبي تمام الذي أنشأ مذهباً في الشعر، استقل بخصائصه العقلية والفنية، معتمدين ما قدمته الشعرية الحديثة من أدوات لم تكن غريبة عن التفكير النقدي العربي قديمه وحديثه، وذلك من خلال دراسة علاقات التناظر والتقابل والتماثل، التي تبدت في أشكال التوازي بوصفه تناظراً في الشكل، مما يسمح بالكشف عن طرق انتظام البنى في النص بوصف الانتظام خاصية مميزة للغة الشعر، ومن خلال دراسة أشكال التضاد بوصفه تناظراً في المعاني، والجناس والتكرار بوصفهما تماثلاً في اللفظ، وأخيراً النفي بوصفه عاملاً لسانياً لا وجود له خارج اللغة، لنصل إلى حقيقة مؤداها أن البديع عند أبي تمام ليس ضرباً من الزخرف اللفظي أو اللعب الخالي من الدلالة، إنما هو عنصر منتج للمعنى، له فاعلية متميزة في تحويل اللغة من مستوى الإبلاغ إلى المستوى الذي تحقق فيه وظيفة شعرية.





www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م
سعر النسخة ٢١٠ ل.س أو ما يعادلها